Ars Nova Ensemble Instrumental
Brochure 15 16
Interview de Grégoire Lorieux

AN : *L'enregistrement sur le terrain, field recording, est la première étape pour les lycéens dans ce parcours d'expériences au travers de leur environnement. Quelles ont été les réactions des jeunes à la découverte des ambiances dans ces paysages sonores qui fondent leur quotidien ?*

GL : Les réactions des jeunes ont été enthousiastes, ce qui a d'ailleurs permis un bon démarrage du projet. Un axe pédagogique important est cette expérience initiale qui ouvre la perception. Ce n'est pas une compréhension intellectuelle et analytique du monde sonore qui nous entoure qui est convoquée ici, ou pas seulement, mais bien une expérience sensorielle, ancrée dans le corps : pour chacun des élèves, une expérience individuelle forte : la mettre en place demande de la concentration. Tendre l'oreille, par exemple de marcher en fermant les yeux, et cette tension de l'écoute met aussi en place une attention à son attitude corporelle.
Les lycéens ont joué le jeu de l'exploration de leur environnement immédiat dans cette attitude quasiment méditative…C'est pour moi la qualité de l'écoute qui compte avant ce qu'on enregistre. La notion de paysage sonore est intéressante dans la mesure où elle permet de ne rien enregistrer en particulier, et d'ouvrir ses oreilles à tout. Pour les élèves au début, on n'enregistre "rien" ou "du silence". Est paysage sonore tout ce qui est entendu avec intention : tout élément sonore, toute interaction de l'humain avec son environnement - qui fourmille d'informations sur le monde qui nous entoure, et nous en dit beaucoup sur notre manière d'interagir avec lui…

Cette collecte de sons se fixe sur un support, comme des photographies sonores. De retour au studio, les lycéens ont alors compris que ces paysages pouvaient être réinventés et réappropriés par la composition…

On mesure en fait le succès d'une séance d'enregistrements en constatant à quel point les élèves s'approprient les sons, ils sont une extension d'eux-mêmes… On travaille finalement sa mémoire de manière holisitique et dynamique. On ne travaille pas seulement avec une trace sonore : la prise de son (comme une photographie) convoque le souvenir d'un moment, de qui on était à ce moment, du temps qu'il faisait – de ses émotions et sensations de son corps. C'est déjà un travail passionnant et important à réaliser. Dans un second temps, ce paysage, qui n'est pas enregistré simplement pour archive et documentation de ces souvenirs, va être le support de cette mémoire appelée à être déplacée, décontextualisée, travaillée.
L'écoute en studio est un premier déplacement de l'écoute (un deuxième type d'écoute après l'écoute in-situ). Les méthodes du travail électroacoustique sont pour cela faciles d'accès et assez intuitives. Il faut alors guider les élèves dans la recherche de "pépites" sonores, qui sont au mieux des *sharawadji*, ou "moments de grâce" de la perception du paysage – l'envol d'un oiseau qui révèle l'acoustique du lieu, ou une articulation entre deux sons entendue comme particulièrement *musicale*.
D'abord personnel, presque intime, ce travail électroacoustique est ensuite mis en commun : ces souvenirs sont partagés, mutualisés, et l'activité d'écoute qui a été à l'origine une expérience menée ensemble, mais individuelle, devient une expérience

collective. Et la musique naît de tous ces sons, presque d'elle-même. Avec les lycéens, pendant le travail de manipulation des sons (montages, mixages, transformations), ce sont surtout des séquences de rythmes qui surgissent du travail.

Pour chaque séquence électronique, s'ajoute la composition d'une pièce pour duos d'instruments. Afin de formuler des points de contacts entre les sons des instruments qu'ils découvraient et les sons de leur environnement, il a fallu vous placer en médiateur ?

Je propose un dispositif pédagogique où les élèves communiquent directement avec les musiciens. L'objet de l'échange, ce sont leurs sons, ceux qu'ils connaissent si bien. Ils sont confiés aux musiciens qui vont les réinterpréter, les recréer à leur manière tout d'abord – par simple imitation. Avant le contact, c'est dans l'écart entre les gestes instrumentaux et les sons enregistrés que se crée une écoute nouvelle des sons. Cette troisième étape d'écoute s'enrichit d'un aspect corporel, gestuel et ludique, car les imitations des sons sont développées. C'est là que j'interviens surtout, pour impulser des développements des séquences dans le temps. Généralement, l'échange fonctionne plutôt bien, j'ai alors plus un rôle d'animateur que de médiateur.
Curieusement, ce travail tire puissamment vers l'abstraction. Un son est alors compris par les jeunes comme une énergie qui évolue dans le temps. Il s'agit ensuite, une fois les musiciens partis, de reprendre ces énergies et de les faire jouer avec ce qu'on comprend de l'énergie comprise dans *nos* sons. Le miracle de l'acte de composition peut alors s'accomplir. Bien sûr, ce sont des compositeurs amateurs, je ne leur demande pas de composer une symphonie, mais bien d'*entendre* des rapports entre les sons, d'*imaginer* et de *rechercher* des agencements de sonorités nouvelles pour un discours. Dix secondes qui contiennent une idée me suffisent alors pour considérer qu'ils ont bien découvert ce quelque chose à eux, qui est très précieux.

Ce projet vous a t-il changé ? A-t-il fait bouger quelques lignes dans votre travail (compositionnel et pédagogique) ?

C'est pour moi une continuité et un bouleversement. C'est en fait une méthode de travail que j'utilise depuis plusieurs années : réaliser le portrait d'un son. En deux mots, il s'agit de trouver et de transcrire la musique à l'intérieur des sons : celle que j'entends, celle que l'ordinateur me permet d'entendre.
J'ai provoqué ce projet, avec le soutien d'Ars Nova, à un moment de mon évolution où je m'interroge sur les formes que doit prendre mon travail musical. Le passage par le master d'expérimentation en art et politique à Sciences Po m'a fait comprendre qu'un projet ne se réalise jamais hors-sol, dans l'abstraction – à moins, je le crois, de perdre son sens, son pourquoi.
Avant, je travaillais sur des portraits de sons "abstraits", c'est-à-dire sans contexte, mais en recherchant des sensations à leur écoute attentive. Ces sensations sont plus fortes, plus réelles, avec des sons captés dehors. La mémoire du corps dans un lieu y est convoquée. C'est ici que la pédagogie a tout son sens dans le projet : je propose finalement aux lycéens cette même méthode – médiatisée, et dans le même temps que je l'expérimentais avec leurs moyens, je travaillais à la mémoire de sons enregistrés au gré de mes résidences de travail.

Cette pièce s'accompagne d'une vidéo réalisée par la plasticienne Alice Ferré. Pouvez-vous nous en dire plus sur cette complicité ?

La présence de la vidéo a permis une forme spectaculaire, et l'aller-retour entre la musique et l'image était très fécond pour la perception du public. Cela a été la même chose pour notre travail, du point de vue pédagogique, mais aussi pour la pièce que nous avons réalisé ensemble. Alice a vraiment joué le jeu du sujet : recomposé un paysage, convoquer les émotions des moments de captation, de manière profonde et personnelle. Les images de "Paysage, 2" sont témoins de cela, au même titre que les images des élèves sont émouvantes car on y sent leur présence, leur engagement. C'est donc un travail en parallèle, avec le même type de sensibilité, qui a eu lieu, dans une confiance mutuelle.