Fréquence Paris Pluriel – Flèche Sensible

Interview de Jeff Lagoutte avec Grégoire Lorieux, compositeur

JEFF : Vous êtes sur Fréquence Paris Pluriel, Flèche Sensible, une émission dans sa 8ème année. Pour nous inviter aujourd'hui, nous accueillons Grégoire Lorieux, compositeur de musique électro-acoustique mais aussi compositeur de musique instrumentale, enfin compositeur tout court. Mais avec quand même un parti pris autour de l'électronique qui est assez fort et sur lequel tu travailles depuis de nombreuses années.

Salut Grégoire, ça va ?

GRÉGOIRE : Bonjour Jeff, ça va super bien. Merci de cette invitation pour le début de cette saison. C'est un grand plaisir.

JEFF : Donc, écoute, on va partir sur une première pièce pour que les auditeurs puissent se mettre un peu un son sur une voix, la tienne. Et pour cela, peut-être tu peux avant nous donner quelques clés d'écoute. À la fois te présenter, te situer dans l'environnement institutionnel, et puis nous parler de cette première pièce qui est une étude électrique – et pas électronique, d'ailleurs. Tu peux peut-être nous expliquer pourquoi ça s'appelle électrique et pas électronique ?

Et puis nous donner aussi goût à ce qui va être la suite de cette émission, c'est aussi l'invitation d'aujourd'hui à un festival qui s'appelle « Mondes Sonores », dans lequel nous reviendrons au cours de cette émission.

GRÉGOIRE : Oui, Mondes Sonores, oui, on va en parler de ce festival.

Les études électriques

GRÉGOIRE : Alors, les études électriques... Donc d'abord, oui, je vais me présenter. Je suis Grégoire Lorieux, je suis compositeur et ça fait environ 20 ans que je travaille à l'IRCAM, où j'officie en tant que pédagogue autour des technologies de la musique, des innovations technologiques. Et j'enseigne ça aux compositrices et compositeurs, mais aussi aux musiciens interprètes.

J'ai aussi beaucoup fait d'actions culturelles à l'IRCAM, et ça c'est important dans mon

parcours. Dans ce cadre là, j'ai été pas mal en lien avec les conservatoires.

La question de la musique mixte à l'IRCAM était très importante dans les années 2000. On faisait faire beaucoup de musique mixte aux jeunes musiciens, disons aux étudiants. Mais pour les très jeunes – c'est à dire les adolescents – il n'y avait encore pas beaucoup de répertoire. Donc je me suis dit : je vais faire des pièces pour ce format de musique mixte classique, c'est à dire un instrument et une électronique en direct, en temps-réel.

Parce qu'il y a pas mal de pièces pour instruments et son fixé, des bandes, depuis les années 70. Mais pour le temps réel, presque pas.

En 2007-2008 j'ai eu l'opportunité de travailler avec de jeunes musiciens. Il y avait un jeune violoniste qui avait 11 ou 12 ans à l'époque, qui improvisait très bien, qui faisait plein de sons très intéressants avec son violon, mais sans aucune base rythmique. C'est à dire qu'il n'y avait pas de pulsation dans ses impros.

Donc moi, je lui ai écrit une étude où j'ai pris ses improvisations, j'ai noté les modes de jeu qu'il inventait, et puis j'ai composé : je les ai placées dans un cadre rythmique. C'est à dire qu'en fait il joue des choses, ça les met en boucle, et ensuite il doit les répéter avec une pulsation. Il se réécoute – il réécoute son propre instrument qui est enregistré à la volée.

Et ça a donné une pièce qui s'appelle *Branche*, avec des embranchements rythmiques qui multiplient le violon.

J'ai écrit également une deuxième pièce qui s'appelle *Tension* pour saxophone, où la base c'est un travail sur la justesse. Là aussi le jeune musicien avait un très beau son mais des petits problèmes de justesse.

La modulation en anneau permet quand on s'accorde sur une note – par exemple un la – de travailler la justesse. C'est à dire : si on joue un la parfaitement juste, parfaitement accordé au la de la modulation en anneau, on n'a pas de battement. Mais par contre, si on joue une note un petit peu fausse, on va entendre des battements, un peu comme quand on a deux instruments qui jouent ensemble, une sorte de déphasage.

JEFF : Oui, ça fait des déphasages.

GRÉGOIRE : Et d'ailleurs, quand on joue aussi des notes parfaitement justes comme une quinte ou une quarte ou une tierce majeure, on entend même des sons différentiels qui apparaissent. Et comme ça on a une sensation même physique de la justesse qui sort des haut-parleurs. Ça donne un feedback tout de suite sur la qualité du jeu.

Finalement l'électronique permet de guider avec pédagogie le jeu des musiciens.

Voilà, c'est vraiment le projet des études électriques : utiliser l'électronique non pas comme quelque chose qui prolonge le jeu de l'instrument – comme on fait classiquement – et qui

donne une électronique ornementale, comme il y a beaucoup dans la musique de Boulez par exemple, une électronique qui étend et qui ornemente, qui fait proliférer l'instrument – non, là l'idée c'est que le dispositif électronique place le musicien face à son propre jeu. C'est un dispositif d'écoute en fait. C'est un dispositif d'écoute de soi.

JEFF : Alors ça, c'est intéressant. Parce que dans ce cadre pédagogique, ça peut très bien marcher. Mais dans d'autres piéces qui ne sont pas forcément pédagogiques, comment imaginer ce jeu de cette mise en relation entre des musiciens d'un ensemble, par exemple, à travers l'électronique ?

GRÉGOIRE : C'est en fait quand on utilise un traitement électronique, ce n'est pas quelque chose qui va rajouter du son à une improvisation par exemple avec une électronique que l' on n'écouterait. Non, c'est en fait quelque chose qui va guider, qui va construire, qui va mettre en place une manière de jouer ensemble.

Voilà, j'utilise ça pas mal aussi dans des ateliers d'improvisation avec les petits, les pré-ados. Où en fait, quand on est avec des jeunes qui commencent leur instrument, quand ils pratiquent sur partition, ils improvisent aussi, ils ont des cours d'impro dans les conservatoires. L'impro avec électronique permet de dire : voilà, on va travailler, avec tel ou tel traitement, sur le rythme, sur l'intonation, sur l'imitation des sons, etc.

Et ça c'est une des possibilités d'utiliser l'électronique. Après la question c'est comment on s'empare de ça artistiquement...

[*Circuit* – pièce composée par Grégoire Lorieux]

L'électronique comme un espace de relations

JEFF : Alors, les relations. Quand tu parlais à de l'électronique, lorsqu'on avait discuté, tu expliquais que c'est un réseau de relations. Qu'est-ce que ça veut dire exactement quand tu emploies ces termes là ? Dans quel aspect est-ce que ces pièces pédagogiques prennent en compte cette réflexion que tu as, en nommant un réseau de relations ? Est-ce que ça te parle, ce que je te dis ?

GRÉGOIRE : Oui, oui, tout à fait. Dans *Circuit*, ce qu'on entend, c'est en fait l'électronique qui crée du jeu sur le violoncelle. C'est mis en place dans une partition, mais ça pourrait tout autant être improvisé. C'est l'idée que l'électronique reprend ce que le musicien fait. Le musicien propose en fait une musique, puis l'électronique la retravaille, puis le musicien se l'approprie par imitation.

Donc il y a un jeu de retour comme ça : tu joues quelque chose, l'électronique le rejoue modifié, et enfin : qu'est-ce que tu fais avec cette modification ?

JEFF : Je pense immédiatement à un logiciel qui est travaillé à l'IRCAM qui s'appelle

SOMAX, avec les travaux d'Assayag, tout ça. C'est quelque chose que tu suis un peu, ces expérimentations ? Ça influence ton travail ? Tu fais partie peut-être de ce travail là ?

GRÉGOIRE : Non, je ne fais pas partie de l'équipe de travail, mais c'est super intéressant de voir que en fait aussi l'intelligence artificielle s'agrège à ces questions. Moi, plutôt, dans le cadre pédagogique, je m'attache à ce que tout soit compréhensible, et en fait il n'y a pas de "black box" où il y a des choses très complexes qui se passent sur lesquelles on n'a pas la main. Je pense que dans le cadre pédagogique, il faut que ce soit très directement compréhensible.

Par exemple tu joues un son, il est transposé en glissant. Ça tu peux le comprendre directement parce que tu peux le jouer aussi. Et même si le glissando n'est pas possible à faire sur ton instrument ou si tu ne peux pas le faire, tu comprends le truc. C'est pas complexe.

Moi ce qui m'intéresse en revanche, c'est comment est-ce que c'est composé ; comment est-ce que je vais composer cette relation entre le musicien et la transformation, comment ça va créer des espaces musicaux.

La musique en pleine nature

JEFF : Alors, justement dans Mondes Sonores, c'est donc un festival qui est in situ.

GRÉGOIRE : Oui, c'est à dire qu'on va écouter de la musique en pleine nature.

JEFF : Alors, il y a plein de façons d'aborder ce festival. On peut commencer par une première question que je m'étais posée, en faisant la continuité avec ce que tu viens de dire. C'est : comment sont composées les pièces ? Quelle part d'improvisation il y a à l'intérieur de ces pièces qui sont interprétées dans un cadre verdoyant ?

Et pour avoir regardé quelques vidéos sur les éditions précédentes, on voit que les musiciens sont dans la nature, avec un pupitre – il y a une partition, ils jouent, et on ne perçoit pas forcément la différence entre ce qui est improvisé et ce qui est écrit. C'est une volonté de ta part, c'est une façon de faire ?

GRÉGOIRE : Oui. Et pourtant tout est écrit. Il se trouve que dans ces pièces-là, les musiciens ont des partitions et ils s'y tiennent simplement. Ce sont des partitions ouvertes où il n'y a ni début, ni milieu, ni fin.

Mais en fait, c'est venu de plusieurs choses dont on s'est rendu compte avec les musiciens – j'avais fait avant ce Mondes Sonores là, la première édition de Mondes Sonores qui était à côté de Troyes dans le cadre de Mondes Nouveaux (le dispositif post-Covid lancé par l'Élysée): ça avait été vraiment bien parce qu'on avait pu expérimenter justement.

D'un seul coup on était sur une grande échelle, avec beaucoup de pièces et de grands

espaces. Et on s'est rendu compte avec les musiciens de plein de choses.

En fait, ce qui est le plus important quand on joue comme ça en plein air et notamment en forêt, c'est que le paramètre le plus important, celui qu'on perçoit en premier, c'est l'espace. C'est pas comme dans une salle de concert où on a un confort d'écoute, où on va être posé tranquillement et on peut écouter la forme de la pièce, on peut goûter aux harmonies, goûter aux alliages de timbre, goûter aux énergies rythmiques ; et ensuite l'espace devient un paramètre secondaire.

Il n'y a pas de retours sonores par exemple, il n'y a pas un mur au fond qui renvoie le son. Et on peut jouer avec ça, les musiciens sont disposés dans les parcelles forestières de loin en loin, ou alors ils sont rapprochés. En tout cas, l'espace devient vraiment le paramètre le plus important de la perception.

Ce qui frappe d'abord, c'est l'espace, comme qualité. Et ça vient de mon travail avant tout ça – j'ai écrit les pièces pour Mondes Sonores après un long travail sur les paysages sonores, sur leur écoute.

En préambule, je peux inviter le public à un moment de silence ou d'écoute méditative. D'ailleurs on utilise souvent les outils de la méditation en pleine conscience pour se préparer l'écoute. Il y a beaucoup de choses en commun entre la méditation en pleine conscience et l'écoute.

Comme l'espace est un paramètre très important, finalement les paramètres ensuite, c'est comme si leur hiérarchie était renversée. C'est à dire qu'après, les paramètres les moins importants, c'est les détails.

Formes ouvertes

Et donc par exemple dans les *Concerts d'oiseaux* qu'on joue en plein air, je donne des morceaux de partitions qui ne sont pas forcément destinés à être synchronisés, mais qui peuvent l'être éventuellement. Et l'idée c'est que ça fonctionne comme une forme ouverte. Tout peut marcher ensemble.

Dans les *Concerts d'oiseaux*, j'utilise des chants d'oiseaux. L'idée c'est de rendre hommage aux espèces disparues récemment de France. Il y a cinq espèces d'oiseaux qui ont disparu de France, et notamment certains que Messiaen affectionnait, qu'il a transcrits, représentés dans son *Catalogue d'oiseaux*.

Il ne s'agit pas de refaire du Messiaen parce que ce sont des pièces de piano qui s'écoutent vraiment en concert. Et là l'idée c'est de un peu réimplanter le chant d'oiseau dans un espace qui n'est pas forcément l'espace natif de l'oiseau, son biotope, mais dans un espace naturel en tout cas.

Et contrairement à Messiaen, je note pas les choses à la main, je retranscris le chant d'oiseau avec un logiciel qui me donne plein de versions du même chant. Et ce qu'on entend tout au long de la pièce, c'est le même enregistrement de chant d'oiseau retranscrit sans cesse différemment – comme si on écoutait la même phrase dans des langues différentes en même temps.

Ces phrases ne sont pas forcément synchronisées, mais ça marche ensemble parce que c'est le même matériau. C'est le principe de la forme ouverte qu'il y avait dans les pièces de Stockhausen des années 60 – la pièce pour piano avec une forme ouverte (le *Klavierstuck XI*). C'est exactement ça : c'est le même matériau représenté avec des figures différentes. D'ailleurs on pourrait tout jouer en même temps. On pourrait faire pourquoi pas des versions avec plusieurs pianistes qui jouent ensemble et ça fonctionnerait parce que c'est le même matériau.

Donc là c'est la même chose : c'est le même matériau, ça va fonctionner ensemble. Donc on peut éclater dans l'espace. Il y aura quand même des rencontres harmoniques qui vont se faire, qui vont faire que le matériau musical va être cohérent. Mais du coup il y a une place qui est réservée au hasard, à la rencontre inattendue entre deux couches.

Alors effectivement il y a des rencontres fortuites entre des notes longues, des figures qui vont créer des contrepoints que je n'ai jamais prévus, mais qui peuvent fonctionner parce que c'est le même matériau. Et de temps en temps, je demande aux musiciens comme un effet un peu rhétorique de se synchroniser. Ça peut être aussi une option.

JEFF : Oui, ça va produire un effet qu'on n'avait pas calculé.

GRÉGOIRE : Oui. Et ce qui est intéressant, ce ne sont pas les rencontres elles-mêmes. C'est l'espace dans lequel ça se passe – l'espace musical. C'est à dire que tout peut arriver à n'importe quel moment et n'importe où. Voilà, c'est le principe. Et ça va fonctionner.

JEFF : Alors tu fais répéter les musiciens ?Vous travaillez les pièces avant de les jouer ?

GRÉGOIRE : Tout à fait. On travaille les pièces en salle. C'est intéressant d'ailleurs, quand les musiciens sont proches les uns des autres, leur jeu est très différent. Ils vont chercher beaucoup plus d'entrelacements. Ils vont s'écouter de manière beaucoup plus chambriste, avec un discours beaucoup plus dense. Cela leur permet de prendre connaissance du matériau et de ce que font les autres.

Mais dès qu'on sort dans la forêt, ça change tout parce que les musiciens sont très loin les uns des autres. Je les invite à ne plus jouer pareil. Je leur dis : « Vous pouvez laisser des silences très longs. Accordez-vous à l'espace.» C'est une musique où on est là pour révéler l'espace plus que pour jouer de la musique, presque.

Ce qui est le plus intéressant pour le public, je trouve – enfin moi c'est comme ça que

j'essaie de le transmettre – c'est d'éveiller l'écoute du public à l'espace dans lequel il se trouve. Et en cela c'est une démarche écologique.

Plutôt que proposer une musique qu'on écoute pour elle-même, que j'ai composée, que je suis fier de présenter, parce que je trouve que ça sonne bien. Tu vois, dans le sens d'une musique classique de concert où on entend le compositeur qui prend la parole. La rhétorique d'une musique de concert, où tu entends la voix du compositeur à travers la pièce qu'on est en train d'écouter.

JEFF : Oui, c'est ça.

GRÉGOIRE : Donc là c'est pas vraiment ça, ce que j'essaie de faire, c'est l'inverse. C'est à dire que le son que j'ai écrit est préparé pour mettre l'espace en valeur. C'est tout - ou presque.

Une musique écologique ?

JEFF : Tout ça nous amène aussi à une question qui traverse aussi ce festival : l'écologie. Dans le sens où, c'est aussi à travers ces trois jours de concerts, de rencontres, de déambulation, une prise de conscience de son environnement, tel que tu viens de le dire. C'est à dire finalement une façon de faire de la politique ? Une façon de faire prendre conscience aux gens qui sont présents, mais aussi ceux peut-être qui découvrent le festival ? Est-ce qu'il s'agit de faire prendre uniquement conscience aussi des problèmes que peuvent rencontrer notre planète aujourd'hui à travers la musique ?

GRÉGOIRE : Oui... Cette question de la prise de conscience... En fait, ce festival, il va pas faire prendre conscience au monde entier de tous les problèmes de la planète. Ce n'est non plus un travail militant dans ce sens-là où on va s'attaquer aux gros problèmes.

Ce qu'on apprend avec l'écologie, je trouve, c'est que il faut y aller parcelle après parcelle. Il faut régler les problèmes les uns après les autres, et lieu après lieu, commune après commune presque.

Et c'est pour ça que l'idée ce serait – dans l'idéal – que ce festival soit itinérant : on va dans un lieu, on reste un an, deux ans, on rencontre les acteurs du lieu, on apprend ce qui s'y passe, on repère quels sont les points problématiques, et à notre manière, on les travaille. Oui, ça ce serait un travail politique.

On les travaille, c'est à dire on regarde par exemple quels sont les sujets qui impactent les gens. Par exemple, je pense au problème de l'eau potable. Par exemple moi j'ai été touché par ça. On deroule le fil : pourquoi il n'y a plus d'eau potable ? comment ça nous impacte ? Qu'est-ce que ça créé collectivement? etc. Et on essaie de trouver une forme artistique qui puisse travailler le sujet.

Ça c'est mon rôle je crois. Alors après je peux me présenter au conseil municipal ou devenir maire de Milly-la-Forêt pour traiter le sujet directement d'une manière politique, concrète – mais non, c'est pas ça, ce n'est pas tout-à-fait mon sujet.

Mon sujet, c'est de voir comme musicien quels sont les outils que j'ai pour interroger les problématiques — c'est tout. Et pas seulement en tant que musicien, mais moi en tant que citoyen et musicien.

JEFF : Dans ce festival, il y a aussi de la poésie et de la danse cette année. J'ai remarqué que c'étaient des arts – en poésie, on dit que c'est des arts écopoétiques. Il y a une interrogation sur comment le langage peut traiter le sujet.

GRÉGOIRE : Oui, il y a un atelier d'écriture qui est prévu. Je travaille avec Irène Gayraud, une poétesse magnifique, qui est aussi traductrice. Elle travaille à une sorte de traduction des sons de la nature. En langage humain. C'est à dire comment considérer que les sons de la nature, c'est comme une langue étrangère ; et qu'est-ce que ça fait de les transformer en langage humain ?

Et pour la danse : il y a pas mal de compagnies de danse qui s'interrogent aussi sur le rapport à l'environnement. Encore une fois, ce n'est pas seulement "danser dans la forêt". Ça ne suffit pas de danser dans la forêt...

JEFF : Danser sous la pluie...

GRÉGOIRE : Voilà ! On va pas faire la même chose sur un plateau qu'en forêt. Pour les danseurs, c'est une évidence. Pour les musiciens, ça l'est moins. On voit beaucoup de concerts en forêt où l'on joue exactement la même chose qu'en salle. Ça n'a pas de sens, je trouve. C'est très bien de le faire, car c'est très engageant de faire des concerts en forêt, mais moi je trouve que ce qui est plus intéressant artistiquement, c'est de trouver des formes qui correspondent à chaque fois au lieu.

Alors cela ne veut pas dire que je ne vais faire que ça. Je peux écrire des pièces de concert, personnellement. Les concerts d'oiseaux, c'est le même matériau.

JEFF : On va écouter un petit extrait.

[*Concerts d'oiseaux* – matériau musical présenté]

GRÉGOIRE : Par exemple, dans ces pièces, j'utilise le même matériau qu'une pièce d'ensemble que j'ai écrite qui s'appelle *Deep Adaptation*, qui est une "vraie" pièce de concert. Elle a une forme fixe, de l'électronique, une longueur de 20 minutes qui correspond à ce qu'on peut écouter en concert.

Tandis que les pièces, la même présentation de ce matériau avec les chants d'oiseaux dans une forêt, je n'aurais pas eu l'idée de reprendre le même dispositif. Parce que le public n'est

pas assis face à quelque chose. Le public est immergé dans un espace. Et donc il faut présenter les choses différemment. Avec une forme ouverte, etc.

JEFF : La déambulation, ça a son rôle dans la prise en compte de cette musique dans l'environnement ?

GRÉGOIRE : Oui. Et on va venir à la question de la participation parce qu'en fait, le public, il n'y a pas d'œuvre qui existe comme ça qui doit être qu'en tant que génie créateur que j'ai envie de dire – je prévois de faire écouter de manière absolue et idéale au public. Non, il y a juste un dispositif d'écoute et un moment partagé avec le public.

Donc en fait, le public, je n'ai pas envie de dire se fait sa propre version parce que ça voudrait dire qu'il y a des versions différentes. Non, le public est dans un espace et il participe à l'expérience.

D'ailleurs on n'utilise jamais le terme « musique contemporaine » qui ramène un peu à cette question d'une œuvre qui existerait de manière absolue et immatérielle. On dit plutôt qu'on va faire des expériences sonores en forêt.

Seulement, pour ces expériences musicales en forêt, j'utilise ce que je sais faire, c'est à dire de la musique écrite dans le style de musique contemporaine. C'est ce que je sais faire, donc j'utilise cet idiome là, si tu veux.

Mais donc le public, voilà, se promène, se déplace ou pas, se rapproche des instruments. Et voilà, l'idée c'est qu'ils sentent l'espace. C'est qu'ils sentent le rapport entre le son et l'espace.

JEFF : Ce que tu nous proposes, c'est quasiment un courant. Il y a quelque chose qui nous sort de la musique contemporaine.

Tu n'es pas sans savoir qu'il y a une critique sur l'évolution de la musique contemporaine depuis les années 50, 60, 70. Où en est-on ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Et voilà, ce dont tu nous parles me semble tout à fait pertinent.

Et la dimension participative, c'est quelque chose qui est un petit peu étonnant, parce qu'on sort du génie de l'artiste. On sort de la partition avec la gomme et le crayon, le compositeur dans sa "tour d'ivoire". On est vraiment dans un autre type de relation à l'écoute qui n'est peut-être pas facile à apprendre.

Alors j'imagine que pour un spectateur, ça doit être particulièrement intéressant de se dire qu'on va pouvoir être actif dans le processus même d'écriture et de composition. Enfin, je ne sais pas, peut-être que je ne raconte pas comment il faudrait dire les choses.

GRÉGOIRE : Si, si ! en effet, j'expérimente avec différents types de participation. J'ai fait beaucoup d'ateliers que j'appelle « Paysages composés ». Pourquoi « paysages » ?

Je suis avec des lycéens ou collégiens. On enregistre leurs paysages sonores — c'est du field recording. Ensuite, ils commencent à travailler le field recording en studio, ils le réécoutent. Émergent des figures sonores dedans et qu'ils mettent en boucle, ils font un peu de montage avec.

Ensuite arrivent les musiciens, qui commencent à imiter certaines des figures qui ont émergé du montage. J'ai fait ça avec le quatuor Diotima. Par exemple, on a un field recording dans lequel on entend un avion qui passe. Ça fait un son très aérien, donc avec un glissando très doux... le violoniste va commencer à imiter ça. Ou alors il y a des craquements, et les musiciens imitent les craquements.

Et donc tous ces sons instrumentaux sont intégrés ensuite au montage des jeunes. Et ils composent comme ça. A la fin, on a une pièce mixte avec un mélange entre la bande et les instruments.

Voilà un aspect participatif, tu vois, qui touche à l'éducation et l'action culturelle. Et je trouve ça intéressant de pouvoir le transposer après sous la forme d'un atelier plus court sans passer toutes ces heures en studio, mais en étant plus direct sur l'écoute d'un lieu, et, quand c'est possible, de montrer le concert directement dans l'espace qu'on a écouté. Sans passer forcément d'ailleurs par l'enregistrement...

High-tech ou no-tech ?

Je dois dire que plus en plus, avec ces questions de plein air, la question de la technologie devient un peu secondaire. C'est à dire que la question de la spatialisation – un gros sujet de l'électronique – où d'un côté on a à l'IRCAM, on travaille de plus en plus sur des gros dispositifs avec 93 haut-parleurs, tu vois, dans l'espace de projection...

JEFF : Des acousmoniums...

GRÉGOIRE : Des acousmoniums, voilà. Moi, tu vois, je commence à travailler avec ces gros dispositifs et à les apprivoiser un petit peu, à essayer de sentir comment on peut faire les choses dans cet espace.

Et en même temps, c'est intéressant parce qu'il y a des artistes qui travaillent sur ces gros dispositifs qu'on ne trouve que dans les gros studios, et qui travaillent en même temps sur le field recording, c'est à dire sur la perception spatiale dehors...

Alors, je me perds un petit peu.

Ce que je veux dire, c'est que d'un côté, je regarde professionnellement vers ces gros dispositifs qui restent des gros outils de virtualisation de l'espace, coupés du monde tu vois ; et de l'autre côté, je suis attiré plutôt par l'écoute et les concerts en forêt, avec du vivant qui se passe, quoi, et là, je suis no-tech. Je suis high-tech et no-tech en même temps.

JEFF : Oui, parce que toi, tu travailles avec l'électronique. C'est quand même quelque chose d'assez important. Tu utilises ces outils de technologie. Et puis d'un autre côté, tu nous dis le contraire en nous disant finalement...

GRÉGOIRE : Ce qui se passe, c'est que dans mes pièces en plein-air je ne souhaite surtout pas utiliser de technologie alors que finalement c'est aussi ce que je sais faire le mieux, quelque part.

Mais tu vois, la question dont on parlait tout à l'heure, celle de l'électronique qui permet de mettre un espace de relation entre les musiciens. Ça, c'est un modèle qu'on peut utiliser sans électronique aussi. La question de la spatialisation dans une parcelle forestière, elle se passe de technologie. Mais on en a pu en avoir l'expérience grâce à la technologie. Ce qui compte, c'est la conscience de l'espace en fait.

Et ce que nous apportent ces concepts qui viennent des technos, ce sont des regards différents sur le son, sur la manière dont on peut le percevoir et le construire, et comment on peut imaginer les interactions musicales.

Et donc ce que je voulais dire en parenthèse, c'est que je suis très intéressé par pas mal d'artistes qui travaillent sur le field recording... mais je suis toujours un petit peu étonné quand je vois leur démarche...

Il y a une artiste par exemple qui s'appelle Iana Winderen qui fait des pièces électroniques magnifiques où on ne sait plus très bien si c'est du field recording, un reportage sonore, ou si c'est complètement électronique. Elle part faire des expéditions au pôle Nord, enregistrer des trucs incroyables. Mais à la fin ça donne des pièces qu'on écoute sur son ordinateur. Comme si les pièces devaient forcément revenir à ce médium électronique. Comme si l'espace de restitution de ce travail, c'était toujours le casque ou l'installation sonore.

JEFF : C'est pour ça que je t'avais posé la question sur l'électronique justement. Est-ce que c'est un instrument qui accompagne l'acoustique, qui accompagne la composition, ou est-ce que c'est un instrument à part entière qu'on utilise comme un instrument en plus ?

GRÉGOIRE : Ce n'est pas vraiment un instrument en plus parce qu'il peut tout faire. Donc c'est plutôt, je dirais, un environnement de travail qui permet d'ouvrir d'autres possibilités de penser à la musique, je trouve.

JEFF : En tout cas, c'est le partenaire idéal pour toi de cette musique in situ, de cette musique dans l'espace naturel. Même si tu dis ne pas l'utiliser, elle est quand même présente, cette électronique, finalement.

GRÉGOIRE : Elle est présente en filigrane dans la manière d'imaginer le son. Et puis elle est toujours aussi présente – hyper présente en fait – dans la confection des partitions et bien sûr quand il y a des installations sonores, des sons à écouter.

Mais ce que je veux dire : je n'utilise pas des logiciels de montage généraux, ça tout le monde le fait et ce n'est pas spécifique à ma démarche. Je pourrais faire mes montages sur bande, si je voulais vraiment. Non, j'utilise des outils qui font des traitements de données, de signal, donc spécifiquement algorithmiques, informatiques. Je les utilise pour faire mes partitions.

Je ne pourrais pas le faire autrement. C'est ce logiciel qui s'appelle AudioGuide qui permet de transcrire n'importe quel son avec n'importe quelle base de données sonores. Je l'utilise pour la transcription des chants d'oiseaux. Ça fait comme une mosaïque sonore si tu veux.

JEFF : Et puis le petit clin d'œil, tu parles de technologie... On en parle en ce moment, c'est bien sûr la fin de Finale. C'est juste un petit clin d'œil !

GRÉGOIRE : Quelle histoire !

JEFF : On l'aura dit quand même parce que je crois qu'il y a beaucoup de compositeurs qui utilisent ce logiciel.

GRÉGOIRE : Et oui, c'est la question de l'obsolescence. En fait on est pieds et poings liés avec certains outils. Alors sur les réseaux on voit des gens qui disent « Oui, il faut revenir aux partitions écrites ». D'autres qui disent « il faut apprendre, car on doit toujours apprendre de nouveaux logiciels ».

JEFF : En tout cas ça pose un débat intéressant je trouve, en ce moment. J'aurais peut-être l'occasion d'en discuter avec d'autres compositeurs, compositrices cette saison.

Conclusion

JEFF : On arrive presque à la fin de cette émission. J'ai l'impression en t'écoutant qu'on a à peine scratché toutes les choses qui pouvaient être dites sur ces environnements in situ. Ça me semble quand même tout à fait intéressant, tout à fait incroyable.

Comment est-ce qu'on peut conclure cette émission ?

GRÉGOIRE : Bon, déjà, c'est un festival qui se passera le 13, 14 et 15 septembre prochains, à Milly-la-Forêt.

Donc le vendredi, ça se passe dans la ville de Milly-la-Forêt. Le samedi en forêt, au refuge du Coquibus. On fait tout dans un refuge qui est en plein milieu de la forêt de Fontainebleau. C'est très, très beau.

Il y aura des concerts, des marches silencieuses, parce qu'en fait on n'a pas le droit de faire de musique dans la forêt, figurez-vous.

JEFF : Ah bon ?

GRÉGOIRE : Oui, c'est une zone protégée. On peut faire des randonnées et du vélo et se promener avec son cheval, mais on ne peut pas faire de musique. C'est comme ça. Donc on fera des randonnées silencieuses et des concerts silencieux.

Et le dimanche on sera peut-être en forêt municipale, près du Cyclope, qui est la sculpture monumentale de Tinguely qui se trouve là-bas.

JEFF : Oui, Milly-la-Forêt, c'est un lieu très intéressant. Il y a la Maison Cocteau aussi. C'est une ville culturellement très riche.

GRÉGOIRE : J'invite les auditeurs à se rendre sur mondessonores.com pour toutes les informations pratiques. Voilà, vous serez les bienvenus. Il y a la possibilité de se restaurer sur place et aussi, éventuellement, de dormir sur place puisque c'est un refuge. Les places sont limitées, mais on peut peut-être vous trouver un petit lit superposé dispo.

JEFF : Ah ! Je te remercie, Grégoire, pour ta participation à cette émission.

GRÉGOIRE : Merci, Jeff. C'était vraiment cool.

JEFF : Écoute, moi je serai présent. Je passerai sur Mondes Sonores ce week-end parce que je suis quand même curieux d'en savoir un peu plus. Là tu nous as vraiment mis l'eau à la bouche. On a envie d'entendre ces sons dans la nature. C'est quand même assez étonnant. Merci. Merci beaucoup. Bonne continuation.

GRÉGOIRE : Merci !

L'émission est en écoute libre sur https://www.youtube.com/watch?v=CTnwRYgqlMA