

## Entretien Denis Dufour et Jonathan Prager

*En octobre 2001, à l'occasion du festival bruxellois L'Espace du son, Denis Dufour et Jonathan Prager interprétaient sur un double acousmonium la composition Chanson de la plus haute tour de Denis Dufour. Il s'agissait là d'une situation plutôt exceptionnelle, dictée par un format de composition inhabituel (double stéréophonie), puisque c'est en général Jonathan Prager seul qui se charge de l'interprétation des musiques de Denis Dufour. Il est également l'interprète titulaire de l'acousmonium Motus créé par Denis Dufour, soit une situation inédite dans le monde de la musique acousmatique. Tous deux défendent avec force l'interprétation de cette musique et la professionnalisation de cette pratique. À contre-courant de la vogue actuelle de la composition multiphonique, ils pratiquent essentiellement la composition et la projection fondées sur le format stéréophonique. Il est vrai qu'à l'aune de ce qu'on avait pu entendre lors de leur concert à Bruxelles, une bonne projection acousmatique apparaît comme nettement plus convaincante qu'une multiphonie moyenne. La pertinence d'une projection exigeante était d'ailleurs confirmée lors de l'interprétation par Jonathan Prager d'autres compositions (Le Chant de la terre de Pierre Henry et Futaie de Régis Renouard-Larivière). Nous avons donc eu l'occasion de rencontrer un compositeur-interprète et un interprète-compositeur [rencontre publiée en deux épisodes].*

*Roald Baudoux : Denis, pouvez-vous nous dire ce qui vous a poussé à confier l'interprétation de vos pièces à quelqu'un d'autre ?*

Denis Dufour : Au début de mes activités de composition, il m'était difficile de faire sonner mes pièces sur le gros acousmonium du GRM. Dès lors, j'avais confié la projection de mes pièces à Philippe Mion qui, à l'époque, avait l'habitude d'interpréter les pièces des compositeurs qui n'étaient pas présents et d'implanter le système. Ensuite, j'ai repris la projection de mes pièces, mais quand j'ai fait la connaissance de Jonathan, j'ai fini assez rapidement par lui en confier la création parce que j'organise et fais plein de choses et il y a des activités pour lesquelles je délègue. D'autre part, j'ai pris conscience que ces musiques méritent une interprétation, c'est-à-dire d'aller au-delà d'une simple mise en œuvre pour une écoute correcte. J'éprouvais le besoin de permettre aux œuvres d'avoir une seconde vie, une troisième vie, etc.

*R.B. : Est-ce que vous êtes d'accord avec l'idée qu'il n'y a que les interprètes qui vont permettre au répertoire acousmatique de se transmettre ?*

D.D. : Le répertoire non, il peut se transmettre par le fait même de son support. L'acousmatique a cette chance que lorsqu'on fait une copie sur CD, c'est l'original qu'on a dans les mains : quand on écoute chez soi, on dispose de l'œuvre originale comme si on avait un tableau original d'un peintre. L'œuvre se transmet donc par ce biais, mais toute transmission d'une œuvre artistique passe aussi par un acte social. Pour le moment chez nous, l'acte social, c'est une réunion de gens dans une salle, réunion qu'on appelle "concert". Certains pensent à des transmissions informatisées et, pour le moment, l'expérience que j'ai de tout cela, c'est qu'il est plus important que l'interprète soit présent pour tenir compte des réactions du public plutôt que d'assurer une bonne écoute idéale de l'œuvre parce que cette dernière supposerait un public idéal. Or, le public, il n'est jamais idéal, il est incontrôlable. Et donc quand on interprète, on n'interprète pas de la même manière si le public est dissipé, si le public est très attentif ou s'il est normal. Finalement, c'est un jeu entre quelqu'un qui transmet quelque chose et des gens qui le reçoivent collectivement. Alors

pourquoi se rassembler plutôt que de l'écouter chez soi ? C'est parce que quand on l'écoute dans une salle, il y a plus d'espace, c'est plus grand et donc il y a des possibilités plus importantes de mise en scène de l'œuvre.

*R.B. : Quand vous confiez une de vos pièces à Jonathan, est ce que vous lui faites certaines recommandations ?*

D.D. : Oui, il y a des recommandations. Il a souvent aussi le texte de présentation de l'œuvre qui est assez complet et qui donne déjà quelques pistes sur l'esprit de la pièce, sur ce qu'elle veut dire, sur toutes les implications de l'écoute qui sont souhaitées. Ensuite, sur un plan technique, je donne des indications en disant que je le sens plus comme ci ou plus comme ça, plus large ou plus intime. Quand il s'agit de créations, parfois je les donne tellement au dernier moment – comme toute création qui se respecte – qu'il ne reste pas de temps pour donner beaucoup d'indications. Ce que je fais pour le moment, c'est être présent dans la salle quand il joue et donc j'interviens en disant : « non, ça tu le fais trop retenu, là il faut vraiment donner ». Puis, on discute, il dit : « non, moi je le sens comme ça, etc. ». Parfois on bataille, parfois je lui dis « c'est cohérent, c'est ta conception, vas-y, fais comme tu as prévu ». Parfois je tiens obstinément à un truc. Surtout la première fois, à la création, c'est vrai qu'on a envie de faire entendre plus une chose qu'une autre, donc dans ce cas-là je serai certainement beaucoup plus pénible avec lui que pour des pièces qui ont déjà vécu et où je ne sais plus forcément ce que je veux faire entendre. Enfin, quand je dis je ne sais plus, je veux faire entendre l'œuvre mais je ne tiens plus à certains détails parce que je les ai oubliés ; ils sont intégrés : la pièce vit. On n'a pas besoin que le public entende certaines choses plus que d'autres puisque finalement, une pièce, c'est un tout.

*R.B. : Finalement, qui décide de la configuration et de l'implantation de l'acousmonium que vous utilisez le plus souvent tous les deux, c'est-à-dire l'acousmonium Motus ?*

D.D. : Il s'est fait en de nombreuses étapes puisque je l'ai construit depuis le début des années 80. Au début seul, ensuite j'ai bénéficié de l'expérience puisque je l'ai beaucoup fait tourner. Au départ, je l'ai construit pour des étudiants de ma classe et comme il y avait six concerts chaque année, il tournait pas mal et on l'améliorait au fur

et à mesure. C'est moi-même qui ai commencé à l'améliorer en achetant des haut-parleurs de qualité disons médiocre, j'avais une bonne base de haut-parleurs de référence et, à chaque fois, je me disais « tiens ce serait bien de compléter avec des haut-parleurs qui sonnent plus creux, plus rond, plus ceci, plus cela ». Donc des haut-parleurs à bas prix parce que je n'avais pas un budget bien important, c'était mon budget personnel. Ensuite, j'ai rencontré des gens qui m'ont aidé à le configurer et qui m'ont conseillé. On a amélioré la connectique ainsi qu'un certain nombre de choses qui font que c'est devenu vraiment un instrument. Ensuite, il y a eu Daniel Bisbau que j'ai rencontré vers 1995 et qui a donné le coup de main décisif. Avant, il y a eu Jonathan qui, lui, commençait à rendre cohérent le dispositif, à être très à cheval sur la connectique et la logistique, sur l'aspect interface. Et Daniel Bisbau a répondu de façon très précise, très professionnelle à mes demandes. Aujourd'hui, c'est devenu un instrument qui a tout son spectre, du plus grave au plus aigu : toutes les couleurs sont bien représentées et il est donc assez complet. Quant aux implantations en salle, ça c'est l'interprète qui décide au moment du concert car, moi, je n'interviens pas. Tant que Jonathan n'était pas encore habitué, j'ai donné des indications, je l'ai formé par rapport à mon expérience propre mais, maintenant, c'est lui qui implante parce qu'il connaît mieux l'instrument que moi : il sait très bien comment obtenir des espaces en combinant deux ou trois haut-parleurs placés à tel ou tel endroit, etc. Il ne se contente donc pas de créer des espaces entre deux haut-parleurs et deux autres haut-parleurs, mais ce sont des espaces qui sont fabriqués par le mixage entre deux haut-parleurs dosés à différents niveaux qui vont fabriquer un espace qu'on ne peut imaginer autrement que par ces mélanges, ces mixtures. Et c'est là que je m'aperçois qu'il faut des interprètes associés au dispositif de façon très étroite parce que quand on ne connaît pas le dispositif, on fait des erreurs monumentales. On place des haut-parleurs à des endroits où ils ne sonnent pas du tout, on les place seulement au physique : on dispose un gros haut-parleur et on se dit « S'il est gros, il va sonner fort donc je le mets au fond ». Or on a, par exemple, deux gros haut-parleurs qu'il faut mettre devant parce qu'ils sonnent bien mais pas fort, il n'y a pas des grosses basses. Ça, il faut connaître. C'est un exemple un peu idiot, mais on voit des erreurs d'implantation comme ça.

*R.B. : Comment est venue l'idée de travailler avec deux acousmoniums sur Chanson de la plus haute tour ? Quels sont les avantages et les inconvénients de ce choix ? Quelles sont les conséquences sur l'écoute des pièces ?*

D.D. : L'idée est saugrenue car il s'agissait de contourner une demande dans le cadre d'un concert GRM où je devais composer une pièce. Avant de composer, j'avais dit que j'aimerais que ce soit Jonathan qui joue puisque c'est lui qui interprète exclusivement mes créations depuis quelques années et Daniel Teruggi m'avait répondu : « Non, quand c'est une création, c'est le compositeur qui doit la jouer, il doit assumer son œuvre jusqu'au bout et, une fois qu'elle a été créée, oui il peut la confier à d'autres ». C'est un argument que je ne comprenais pas bien : un compositeur n'interprète pas forcément son œuvre. Moi, c'est une chose que je ne maîtrise pas trop. Du coup, et pour ne pas perdre la possibilité d'être joué, j'ai eu cette idée de contourner le problème en proposant une pièce pour deux acousmoniums, ce qui fait qu'il y avait deux interprètes : Jonathan et moi. Je me suis attribué une partie moindre en construisant la pièce un peu comme un concerto grosso. Jonathan ayant la partie "concerto grosso" et moi la partie "concertino" – la partie soliste – qui est plus facile. Et cela a assez bien fonctionné. Il y a peut-être aussi deux avantages à cette configuration : le premier n'est pas d'ordre musical, il serait plus d'ordre stratégique et social puisqu'une situation de concert inhabituelle est proposée et c'est quelque chose dont on se souvient. Pas forcément du point de vue sonore mais comme un événement puisqu'il y a deux acousmoniums et deux interprètes, cela donne une importance à l'événement. Ça, c'est l'expérience qu'on peut tirer de ce que fait Pierre Henry qui joue beaucoup sur tout ce qui concerne l'événement. La musique instrumentale l'a toujours fait et le rituel par rapport à un événement collectif, c'est la moindre des choses, c'est parfois même le moteur premier. Donc, plutôt que de continuer à faire ces petits concerts ou chacun amène sa pièce de quinze minutes et où l'on enchaîne tout ça, ce qui laisse de petits souvenirs, c'est important pour moi de proposer, de temps en temps, une grande œuvre. Musicalement, ce n'est pas à moi de juger si c'est une grande œuvre, mais il s'agit de proposer des

grands projets, d'avoir une ambition, de prendre des risques et de sortir de l'ordinaire.

L'autre avantage de cette configuration, c'est qu'on bénéficie de l'idée du multipiste, c'est-à-dire qu'on a deux stéréos qui vont être jouées en même temps, donc cela multiplie un peu les espaces et les sources de son et permet de jouer sur un mode de lecture différent. C'est aussi l'effet concertant, de lutte. La première fois que je l'avais fait, dans *Terra incognita*, j'ai aussi le souvenir qu'il fallait vraiment faire des efforts – c'était physique presque – pour à la fois ne pas couvrir l'autre et ne pas être couvert, pour être juste, pour être en équilibre, etc. Dans *Chanson de la plus haute tour*, l'avantage c'est que, comme il y a un texte qui est dit, ce texte apparaît plus clairement s'il est situé sur un des deux acousmoniums, l'autre acousmonium jouant tout le reste des sons. Ça permet de mettre en espace, d'interpréter tout le reste du sonore sans que la voix suive cette interprétation. Elle aussi est interprétée de son côté et c'est encore différent de ce que j'aurais fait avec un quatre pistes où la voix sortirait sur des haut-parleurs comme un récitant fixé dans un coin de la scène. Par contre, ici, le personnage est grandi sur le haut d'une tour [ndlr : le dispositif de projection de la voix était constitué d'un empilement de haut-parleurs de plusieurs mètres de hauteur], ce qui fait que le son varie dans la couleur, dans l'intensité, dans l'espace, de haut en bas. Même si ce n'est pas énormément perceptible, si les effets ne sont pas grandioses ou remarquables, je pense que ça participe quand même de l'émotion par rapport au texte, par rapport à ce que cela raconte. Pour le moment, on est encore attaché à des effets très remarquables : on a envie que ça bouge, que ça tourne, on pense d'abord à ça quand on parle d'interprétation ou de spatialisation. Moi je pense que c'est plus que ça : c'est jouer sur un ensemble de paramètres, pas seulement sur des effets d'espace. Cette voix qui joue sur vingt haut-parleurs différents, c'est pareil : ça lui donne de la nuance. C'est de l'ordre de la nuance, ce n'est pas de l'ordre de l'effet où on se dirait qu'on va l'entendre tout en haut et ensuite tout en bas.

*R.B. : Est-ce que le fait d'avoir un interprète privilégié – et qui possède donc une certaine conception de vos pièces – a influencé votre manière de composer de manière générale et plus particulièrement par rapport à l'espace ?*

D.D. : Ça a un petit peu d'influence, surtout quand je finis des pièces au tout dernier moment, j'essaye de composer des choses qui vont dans le sens de ce qu'il aime particulièrement interpréter. C'est arrivé. Mais on ne peut pas s'empêcher de composer ce qu'on doit composer bien sûr.

R.B. : *Et vous ne vous êtes jamais dit « telle pièce a un défaut » ou « il y a tel truc à corriger » ou, encore, que votre prochaine pièce, vous la ferez différemment ?*

D.D. : Si, je me le dis, mais pas systématiquement et je ne retouche pas énormément mes pièces. J'essaye de les finir dès le début. Bon, il peut y avoir de petits aménagements. Par exemple, il y en a eu sur *Chanson de la plus haute tour*, sur les affectations, c'est-à-dire sur les sons qui sont attribués à Jonathan ou qui me sont attribués, mais il ne s'agit que de très peu de choses. Il y a eu quelques aménagements parce que Jonathan, lorsqu'il entendait la pièce, pensait que cela aurait été mieux de laisser tel ou tel son sur son dispositif et, donc, on a négocié. Mais, cela n'a pas changé l'œuvre, ça en a changé l'interprétation. Sinon, l'interprétation en soi modifie le point de vue de la composition, forcément. C'est l'expérience qui fait ça, exactement comme dans la musique instrumentale. Au fur et à mesure qu'on côtoie les instrumentistes on modifie ses comportements. On tient compte de l'interprète, de sa psychologie, de ce que veut dire interpréter, donc oui ça modifie les choses.

R.B. : *Est-ce vous composez des pièces multiphoniques et si oui, pourquoi ?*

D.D. : J'en ai composé une parce qu'il y avait un projet collectif au GRM où chacun pouvait faire une pièce d'une durée comprise entre cinq et dix minutes. J'en ai donc réalisé une, mais elle fonctionne également en stéréo sans problème. Et j'en ai fait une autre en huit pistes, mais qui est en fait une stéréo avec six pistes additionnelles. C'est comme une pièce pour violons avec accompagnement d'orchestre, là c'est un peu une pièce en stéréo avec accompagnement de six pistes, qui interviennent rarement, qui vont de temps en temps agrandir l'espace un peu différemment. Ce n'est donc pas du vrai huit pistes dans le sens qu'en ont les gens qui revendiquent la multiphonie.

R.B. : *Vous n'êtes donc pas intéressé par la composition multiphonique ?*

D.D. : Non, je ne m'y intéresse pas trop pour le moment, c'est-à-dire je n'y trouve rien de plus

qu'en stéréo et je préfère travailler les espaces en stéréo. Pour moi, c'est plus riche qu'en multiphonie. Si je mettais en multiphonie les espaces que je travaille en stéréo, là ce serait beaucoup trop riche. Simplifier les voix pour faire entendre telle piste à gauche, telle piste à droite, telle piste derrière, je trouve que cela appauvrit et diminue les possibilités d'interprétation comme de mise en œuvre. De façon générale, je n'ai pas été excessivement convaincu par tout ce que j'ai entendu en musique multiphonique. Il m'est arrivé souvent d'entendre dix fois plus d'espace et d'avoir l'impression qu'il y avait bien plus de points de multiphonie dans des œuvres stéréo bien interprétées que dans certaines pièces multiphoniques dont je me suis demandé si elles n'étaient pas en mono. Donc, cela ne me convainc pas, je n'éprouve pas un enthousiasme fou à en jouer et c'est vraisemblablement dû au fait que je ne ressens pas trop l'espace géographique. Être entouré de huit ou de seize haut-parleurs qui jouent chacun leur petit truc, c'est une perception qui ne me touche pas.

R.B. : *Qu'est-ce qui vous a donné envie d'approfondir la projection et de concentrer une grande part de vos activités sur cet aspect-là de la musique ?*

Jonathan Prager : J'ai d'abord abordé cette musique en tant que mélomane. Quand j'étais étudiant dans la classe de Denis au Conservatoire de Lyon, il y avait le cours et il y avait des choses à faire en studio. Quand je travaillais en studio, parfois après il n'y avait personne qui prenait la place après mes deux heures de séance. On avait une sonothèque que Denis avait mis sur pied depuis le début de son travail de professeur (1980), discothèque mise à disposition des étudiants et comprenant des copies d'œuvres du GRM. Et, comme j'étais déjà mélomane – au sens de quelqu'un qui écoute beaucoup de musique chez lui, pas forcément mélomane de musique classique – j'ai eu envie de faire pareil au Conservatoire. J'ai eu une énorme boulimie de pièces acousmatiques. Je ne vais pas dire que j'ai écouté toute la sonothèque, parce qu'il y avait quand même un bon paquet de bandes, y compris des émissions de radio. Mais j'en ai écouté beaucoup et de façon très concentrée, en écoutant vraiment les œuvres du début jusqu'à la fin, en ayant d'ailleurs déjà une certaine attirance pour les pièces un peu longues, un peu conséquentes, c'est-à-dire pour les pièces de plusieurs dizaines de minutes, voire d'une heure, une heure et demi

et même plus. À un moment donné, j'ai eu la possibilité, comme cela se passe dans ces classes, de pouvoir jouer mes musiques en concert. Les premières fois, c'était un peu une tentative, un peu comme ça venait, sans aucune expérience pratique, comme tous les gens qui mettent la main la première fois sur une console de projection, donc c'était certainement très gauche voire pas intéressant ou trop pénible, trop fort ou pas assez, je n'en sais rien. Et cela m'a intéressé parce que je sentais que dans l'écoute stéréo, il y a une œuvre qui est fixée, qui parle d'elle-même, qui s'exprime elle-même dans le cadre de l'écoute domestique, puis il y a cette tradition du concert acousmatique avec tous ces haut-parleurs, devant, derrière, au-dessus, au dessous, et ce besoin – inconscient, je ne sais pas – de faire vivre cette musique dans tout cet espace. Espace que je trouvais un peu trop atténué par la plupart des interprétations que j'entendais en concert. Je ne dis pas que moi j'étais meilleur, mais je dis que souvent j'entendais, que ce soit dans des concerts d'étudiants ou des concerts de professionnels, un espace trop restreint, trop timide, trop resserré, où les gens n'exploitaient pas toutes les possibilités d'un acousmonium. Donc j'ai eu envie d'essayer et j'ai commencé, en 1995, à faire de petits concerts. Et puis tout de suite après il y a eu Futura, le deuxième Futura, où on m'a donné la possibilité de jouer quelques pièces dans un petit lieu de concert. Bon, ça n'a peut-être pas été une réussite non plus, mais enfin j'ai continué là-dessus et j'ai eu la grande chance que Denis me donne cette opportunité d'essayer de continuer malgré le peu de pratique que j'avais et en me donnant aussi l'enseignement que lui avait acquis par son expérience. Donc, petit à petit, ça a évolué. Du fait qu'il avait monté cet acousmonium Motus, j'ai eu la chance de pouvoir jouer très fréquemment, c'est-à-dire une à deux pièces par mois en moyenne. Ça ne paraît pas beaucoup une ou deux œuvres, un ou deux concerts par mois, mais à y regarder de plus près, on voit que la plupart des gens, les compositeurs, jouent leur musique une fois tous les trois mois ou tous les six mois et que des vrais interprètes, il n'y en a pas tant que ça, et qui jouent aussi régulièrement, aussi fréquemment.

*R. B. : Quand vous projetez des pièces, est-ce vous qui proposez une programmation ou est-ce qu'une programmation vous est imposée ?*

J.P. : Cela dépend des occasions, des événements. Au début, c'était souvent des choses imposées et donc plus l'opportunité de pouvoir jouer que l'opportunité de pouvoir jouer spécifiquement telle ou telle musique. J'ai un peu pris ce qui venait parce que c'était l'occasion d'expérimenter, d'essayer et d'apprendre. Petit à petit j'ai eu plus la possibilité de choisir. Je choisissais déjà à l'époque, mais ce n'étaient pas des choix totalement personnels, je sélectionnais dans une liste. C'est toujours le cas, mais je peux dire à l'avance que moi je préférerais faire ça ou ça. C'est très rare les occasions où l'on me dit : « Fais une programmation de ce qui te plaît », où l'on ne me dit pas : « Il faut que tu joues untel ou untel » ou « Il faut que tu joues telle ou telle œuvre ». Ceci ne m'empêche pas d'apprécier les pièces que je joue.

*R.B. : À partir du moment où vous avez un programme, comment préparez-vous votre projection ?*

J.P. : J'essaye de la préparer le plus tôt possible, c'est-à-dire un mois ou deux à l'avance. Il y a eu des cas extrêmes où j'ai eu les pièces le jour du concert, c'est-à-dire que je les ai entendues pour la première fois en sachant qu'il fallait que je les joue le soir même et c'était très dur pour moi. C'est vrai que les organisateurs n'avaient pas du tout conscience qu'il ne suffisait pas d'appuyer sur le bouton de lecture et d'attendre que le concert soit fini. Ce sont des gens qui n'avaient même pas du tout l'idée qu'on puisse mettre plus de quatre haut-parleurs, que le son puisse vivre. J'ai tendance à tout miser sur la mémorisation par cœur des œuvres et, donc, j'ai besoin de les connaître assez longtemps à l'avance. Je joue sur l'anticipation en permanence, enfin j'essaye dans la mesure du possible. J'essaye, quand je connais une œuvre par cœur, que à tel moment et à tel son il y ait un point de repère et donc je sais ce qui arrive après et je prépare la chose. Des fois, je peux tomber en avance ou en retard mais je joue là-dessus, j'ai besoin de cela, c'est mon garde-fou... Si je ne sais pas ce qu'il y a après, je suis perdu.

*R.B. : Est-ce qu'il vous arrive de vous aider d'une partition et/ou d'un relevé graphique ?*

J.P. : C'est ce que je faisais au début. Quand on n'a pas la pratique, c'est ce qu'on fait en général : un relevé graphique ou chronométrique, on fait une liste des événements avec leur moment d'apparition et en mettant des notes. Petit à petit, j'ai éliminé cela du fait que je me concentre plus

sur l'apprentissage par cœur des musiques. En plus, j'ai remarqué que les relevés graphiques me gênaient durant le concert. Quand je regarde ma partition, que je regarde où j'en suis, que je regarde le compteur, je ne suis plus dedans, c'est-à-dire que je regarde le son et hop le son est passé. Je préfère avoir vraiment la musique dans le corps pour sentir qu'il va y avoir telle chose après telle autre et donc la voir au moment où elle apparaît plutôt que de me dire : « qu'est ce qu'il va y avoir après ? Faut que je regarde ». Donc, cela me permet vraiment d'être libre et d'être dans la musique.

*R.B. : J'imagine que pour des pièces très longues – j'ai notamment le souvenir de vous avoir entendu interpréter La Tentation de Saint-Antoine de Michel Chion – cela doit être très difficile et demander un travail de mémorisation formidable.*

J.. : Oui. Pour revenir à ce que j'ai dit précédemment, j'ai commencé avec un passé de mélomane, et j'ai toujours apprécié les œuvres un peu longues. Pour moi, c'est comme un voyage avec un départ, on décolle, il se passe plein de choses, pour arriver à la fin : on atterrit et c'est fini. Et chaque fois que je joue une pièce longue, je le prends comme ça. J'essaie de les apprendre par cœur le plus possible. Après, il s'agit d'un travail de préparation que je fais chez moi, sur plusieurs semaines, voire un mois ou deux : j'écoute l'œuvre au moins une fois tous les deux jours, si c'est n'est pas une fois par jour, et en entier. J'ai besoin de l'écouter en entier pour vraiment m'imprégner de son univers. Quand ce sont des œuvres à texte comme *La tentation de Saint Antoine* ou celle que j'ai jouée hier, c'est d'autant plus facile car la voix, c'est humain, c'est un rapport direct, c'est un repère presque physiologique. J'ai pour habitude, depuis le début que je joue des pièces à texte, de les retranscrire, même si le texte a été édité. Même dans le cas d'œuvres comme la *Messe de Liverpool* de Pierre Henry, où le texte n'est pourtant pas lu intelligiblement. C'est d'ailleurs tout à fait le contraire : c'est un texte complètement cassé, phonétiquement complètement haché. J'ai donc l'habitude d'écouter et de retranscrire ce que j'entends même si je ne lis pas mes notes pendant le concert. Comme avec le texte de *Chanson de la plus haute tour* : je l'avais sous les yeux, mais je ne l'ai regardé que trois fois pendant toute la pièce. Cela me permet, entre autres, de savoir quel est le premier mot du

paragraphe suivant, sachant qu'entre deux paragraphes il y a une minute de son. Ce qui me permet de me raccrocher à un repère. C'est tout un travail que je fais avant, mais c'est surtout l'idée de s'imprégner de l'atmosphère, de l'esprit, de la philosophie, de la musicalité qui est important. Une dernière chose que j'ai l'habitude de faire quand j'écoute la pièce chez moi en vue du concert, c'est de faire des gestes. J'ai l'impression que ce sont des gestes de chef d'orchestre. Quand je répète certaines articulations, je mime la fabrication de ces sons. Par exemple, dans le cas des percussions, je fais semblant de taper sur quelque chose.

*R.B. : En ce qui concerne le temps de répétition proprement dit, à votre avis qu'est-ce qui est nécessaire ? Est-ce que cela varie fortement d'une pièce à l'autre pour des pièces qui ont des durées similaires, ou est-ce qu'il vous faut x répétitions au minimum pour qu'il y ait un résultat correct ?*

J.P. : Il est vrai que quand on débute dans le métier et qu'on n'a que trois fois le temps d'écouter sa pièce avant le concert, on se dit que c'est trop court. Mais finalement, quand je connais une pièce par cœur, même si je ne l'ai pas écoutée suffisamment un jour ou deux avant, je me rends compte avec l'expérience que c'est possible. Si je la connais par cœur, je m'accroche sans problème à ce que je sais qui va arriver et à ce que je sais du "comment cela sonne", du "comment cela doit sonner". Je n'ai donc pas forcément besoin d'un temps de répétition important. Par contre, j'ai besoin de plus de temps de travail pour les pièces que je ne connais pas tout à fait bien, mais peut-être pas tant que ça non plus... Par exemple, pour ce concert, on a pas écouté la pièce de Denis en entier, peut-être un quart d'heure en tout, pour une pièce de soixante-douze minutes.

D.D. : On a constaté à Futura que lorsqu'on donne un grand temps de répétition, des séances de trois heures par exemple, les interprètes partent finalement au bout d'une heure. Quand on a répété avec une pièce, c'est également bon pour les autres œuvres. Car, finalement, on ne répète pas tellement l'œuvre, mais plutôt la connaissance de l'espace, du lieu, des résonances, des haut-parleurs. Une fois qu'on a acquis cela, on peut répéter deux ou trois enchaînements dans les pièces. On répète les articulations pour s'assurer que le geste est juste.

J.P. : J'ai souvent l'habitude de répéter la musique une fois en entier, juste une fois.

*R.B. : Est-ce que, à votre avis, une projection permet de rattraper une composition qui ne serait pas d'un très bon niveau ?*

J.P. : Cela dépend vraiment des cas, il n'y a pas de règle générale. Disons qu'il y a des pièces qui ne sont pas forcément très intéressantes en écoute stéréo, mais qui me donnent la sensation d'avoir besoin d'être agrandies dans l'espace de la salle de concert. Du coup, par une bonne interprétation, elles peuvent effectivement mieux sonner que chez soi. Mais, comme on dit, il faut de tout ! Il y a des pièces qui ne sont pas bonnes, qui ne marchent pas du tout et qu'on n'arrive même pas à faire vivre en concert parce qu'elles n'ont pas le feeling, et qu'elles sont trop longues, car en somme elles sont mal composées. Ce sont là des problèmes qui ne sont pas du ressort de l'interprète. On peut toujours m'avancer que le travail d'un interprète est de servir la musique, même si la musique n'est pas bonne, mais il y a quand même des cas limites. Pour certaines œuvres, je me pose longtemps la question de ce que je pourrais faire au moment du concert, même si je les écoute très régulièrement avant. Comme dans le cas de longues pièces très monodiques, minimales, qui tournent avec seulement deux ou trois couches sonores, c'est un véritable challenge de guider l'auditeur sur vingt minutes ou plus ! Quand on les écoute en stéréo, il faut parfois vraiment avoir envie de rentrer à l'intérieur. J'essaie finalement de leur donner du relief : j'accentue les crescendo, les fortissimo et je diminue au contraire les piano, pour amplifier le contraste et leur donner un semblant de forme que l'auditeur peut alors suivre plus facilement. Mon objectif premier reste la révélation des structures musicales.

*R.B. : Vous est-il déjà arrivé d'être confronté à des cas où il y a des pièces qui étaient bien composées mais qui vous semblaient impossibles à projeter ?*

J.P. : Je ne crois pas, non.

*R.B. : Non ? Une bonne pièce devrait toujours pouvoir être projetée ?*

J.P. : Je le conçois plutôt dans l'autre sens. Lorsque j'écoute une musique, si elle me plaît, ou quand elle finit par me plaire – parfois certaines pièces ne me plaisent pas aux premières écoutes – quand j'arrive à rentrer dedans, c'est-à-dire dans la musicalité, dans l'esprit de la pièce, au niveau

du projet également, alors j'ai envie de la jouer. Et si le concert ne marche pas, c'est plutôt dû à des problèmes d'ordre psychologique, en ce qui me concerne. Je n'aime pas être stressé pour un concert, alors qu'on est souvent obligé d'installer tout au dernier moment, qu'on n'a pas le temps de répéter, etc. Donc, je m'inhibe un peu de ce côté-là. Mais si j'ai envie de faire sonner une œuvre parce qu'elle me parle, me touche et que je me sens bien, je crois honnêtement qu'elle finit toujours par marcher.

*R.B. : Pensez-vous que la qualité du travail d'interprétation soit nécessairement liée à la connaissance d'un dispositif, et donc croyez-vous qu'il vous serait possible de faire une bonne projection sur un dispositif que vous ne connaissez pas parfaitement bien ?*

J.P. : On peut juste citer, pour exemple, les concerts que j'ai faits hier [Henry, Dufour, ndlr] et celui de *Futaie* de Renouard-Larivière sur le dispositif de Musiques & Recherches. Je ne connaissais pas ce dispositif et je ne l'avais pas du tout essayé : c'était vraiment une première pour moi. Je l'avais entendu un peu au début du festival, certes, mais c'était la première fois que je mettais la main à cette pâte.

*R.B. : À votre avis, depuis que vous faites de la projection, est-ce que vous avez évolué, non pas seulement en termes de qualité mais est-ce que vous sentez un style personnel émerger ?*

J.P. : Pour moi, oui. Je pense qu'il y a deux choses qui sont caractéristiques de mon style, qui sont pour moi vraiment évidentes, mais je ne sais pas si les gens les entendent. La première chose, c'est l'idée du contraste. J'essaie de contraster au maximum, enfin j'aime contraster au maximum les différences d'espace, les différences de plans, c'est-à-dire jouer réellement sur des écarts importants entre le très resserré et le très large, le très dense et le très ponctuel. Ce sont des choses que j'affectionne beaucoup, car elles sont pour moi démonstratives – au bon sens du mot – de l'espace. Il y a tout cet espace autour de nous et, alors, je le fais sonner ! J'ai été tellement déçu par beaucoup d'interprétations dans des cadres professionnels, comme au GRM par exemple, où on utilisait très peu cet espace, en fait de façon très globale, "brouillon" presque, où tout sortait partout pareil... La seconde chose, lorsque j'interprète une musique en concert, c'est que j'ai la sensation très forte d'être un metteur en scène

de sons. Peut-être de cela découle le fait que j'essaie toujours d'incarner les sons. Ma démarche est d'utiliser l'espace, l'acousmonium et le concert acousmatique comme un théâtre musical, acousmatique évidemment. J'appréhende donc les sons, ou en tout cas les sons prégnants, comme des personnages qui occuperaient non seulement la scène, mais aussi tout l'espace qui entoure l'auditeur. J'ai vraiment l'impression d'être un metteur en son, un metteur en espace du son. C'est encore plus évident dans le cas d'œuvres à texte, comme *La Tentation de Saint Antoine*, pour lesquelles j'ai vraiment la sensation de matérialiser la voix qui lit le texte comme un véritable personnage qui, quand il est clairement audible, se retrouve sur seulement un ou deux haut-parleurs. J'ai envie qu'il soit réellement dans la salle et que, contrairement au théâtre où il est toujours devant, qu'il puisse se faire entendre aussi derrière, ou venir nous chuchoter dans l'oreille, qu'il puisse également se suspendre en l'air s'il y a des haut-parleurs en l'air ; en somme qu'il ait la possibilité d'apparaître où je le souhaite. Et cela s'applique bien sûr au reste des sons, qui sont aussi des personnages. Je joue des contrastes, avec des ponctualités relativement localisées et des masses qui emportent les auditeurs, qui les baignent dans le son, qui les noient, au sens positif, au sens où l'on a envie d'être pris dans le son. J'ai entendu trop d'interprétations, de spatialisations où il n'y avait pas d'utilisation de l'espace, c'était très global, il n'y avait aucune différenciation. Tout est tout le temps pareil : ou bien c'est tout le temps devant, ou bien le son apparaît derrière, mais on se demande pourquoi derrière et pas devant, on sent que ce n'est pas cohérent. Les contrastes d'espaces et l'incarnation des sons, voilà donc mes principales marques de style.

*R.B. : Mais cela ne se limite pas à un travail de spatialisation en tant que simple mise en espace, il y a bien autre chose ?*

J.P. : Oui, bien sûr. Il n'y a pas que l'espace comme paramètre, il faut tenir compte de la nuance, de la couleur des haut-parleurs que l'on utilise. Avec l'acousmonium Motus, on n'a pas tout à fait le même rendu sur chaque enceinte, parfois on a même des rendus complètement différents, radicalement opposés. C'est pourquoi il faut bien le connaître pour savoir le manipuler. Voilà pour le paramètre de la couleur. Il y a évidemment le paramètre de l'espace géographique ainsi que

celui de la densité, c'est-à-dire la possibilité d'utiliser un ou deux solistes, ou bien trois, quatre, dix, vingt, trente haut-parleurs à la fois, en somme pouvoir aller d'un extrême à l'autre. Ces paramètres sur lesquels on joue sont loin d'être uniquement fondés sur l'idée d'espace. Bien entendu, s'il n'y a, par exemple, que deux haut-parleurs dont le spectre est restreint au médium, sans graves et sans aigus, ils vont nécessairement sonner à un endroit particulier. On ne peut donc pas séparer l'idée de l'espace de l'idée de la couleur et de celle de la densité. Mais cela fait suffisamment de paramètres, à mon avis, pour une interprétation plus riche qu'un seul travail d'espace. Pour moi, cette démarche est très différente de la multiphonie, pour laquelle on utilise très souvent des haut-parleurs à peu près identiques sur lesquels on va poser telle ou telle sonorité au besoin. Il y a moins ce rapport à la couleur et à l'acoustique de la salle, tel qu'on le trouve dans le jeu de l'interprétation traditionnelle à partir d'une source stéréo. En multiphonie, les choses sont fixées à l'avance. Par exemple, on peut difficilement se permettre, sauf s'il s'agit d'une volonté imposée par le compositeur, de mettre les haut-parleurs des pistes 1 et 2 dirigés vers le mur ! Cela changerait bien sûr complètement les choses, alors qu'en format stéréo, même avec deux haut-parleurs orientés en indirect, il nous reste suffisamment d'enceintes pour une écoute standard, en direct.

*R.B. : Comment concevez-vous la disposition des haut-parleurs dans l'espace ? Est-ce qu'elle est avant tout dictée par l'acoustique des lieux ? En quelque sorte, s'agit-il d'une répartition qui serait plus ou moins homogène dans l'espace ou bien y a-t-il des règles qui sont évidentes pour vous ? Du genre : mettre des haut-parleurs qui sonnent plutôt dans le grave à distance, des petits haut-parleurs qui donnent plutôt de l'aigu à proximité ; y a-t-il ce genre de règles systématiques ou bien cela change-t-il en fonction de la programmation ou d'autres paramètres ?*

J.P. : Le lien entre l'implantation et le programme musical dépend des circonstances. Si c'est un concert avec seulement deux pièces, elle reste assez facile à réaliser. S'il s'agit de plusieurs concerts avec plusieurs pièces chacun, c'est plus délicat de faire un compromis qui convienne à chaque pièce... À moins de déplacer les haut-parleurs entre les œuvres, mais c'est une opération tellement fastidieuse et pénible, qu'en général on ne la fait pas. Disons que j'ai des



habitudes avec l'acousmonium Motus que je connais très bien. On peut donc certainement faire des recoupements d'une implantation à l'autre, quel que soit le lieu, en intérieur ou en plein air, dans une grande ou une petite salle. Il y a des cas de figures qui reviennent très souvent. En ce qui me concerne, c'est un dosage entre mes comportements habituels et les possibilités spécifiques du lieu. Ici, à Bruxelles, comme il y avait plus de soixante haut-parleurs, je savais que je pouvais implanter de façon un peu excentrique, un peu fantaisiste, dans la mesure où j'avais le minimum requis pour assurer une bonne diffusion. Le reste, c'était des adjonctions, des petites choses, des effets. C'est pour cela aussi que j'exige, pour une interprétation correcte, un minimum d'au moins seize haut-parleurs. À mon sens, une interprétation riche, variée et raffinée nécessite plutôt vingt-quatre voies de diffusion. Davantage c'est mieux, car j'aime pouvoir disposer d'effets que je n'utiliserais peut-être pas en permanence, mais qui me permettront d'avoir un espace unique, pour certaines sonorités, phrases ou ambiances musicales qui ont besoin de cet espace. Bien sûr, je place souvent certains haut-parleurs aux mêmes positions stratégiques, du fait de leur couleur et de leur puissance. Comme, par exemple, cette paire d'enceintes très médium/médium-grave que dans l'acousmonium Motus on appelle les "Grosses Noires". Ce sont en fait des anciennes Voix du Théâtre dont on a littéralement et volontairement coupé les aiguës. Ils ont, pour moi, la fonction de remplissage, c'est-à-dire une fonction de soutien en puissance et en diffusion sonore. En fait, quel que soit le haut-parleur, le principe consiste à leur donner le son qui leur convient. Le non-respect de ce principe simple reste une des erreurs les plus répandues que font les débutants. En l'occurrence, ces Grosses Noires peuvent facilement remplir le volume de diffusion, mais si on les met trop près et trop fort, ils brouillent l'écoute et sont donc rapidement très irritants. Comme ce ne sont pas des haut-parleurs à ouvrir en permanence, j'ai tendance à les éloigner le plus possible des oreilles. Je remarque également que je les dispose souvent en plans diagonaux, car ils ont, pour certaines sonorités, une qualité un peu fantomatique, quelque chose d'évanescent. De ce fait, ils ont besoin d'un écartement maximal. Or, certaines salles n'étant pas suffisamment larges, la diagonale me permet non seulement un écartement plus important mais aussi une

profondeur plus grande. Toutefois, je reconnais que l'implantation est la partie du concert que j'apprécie le moins, du fait qu'il faut prendre des décisions définitives pour tout le concert. Pour préciser, ce qui me pose vraiment problème, c'est quand il faut implanter pour plusieurs interprètes différents. On en arrive toujours à des implantations plus globales, plus diffuses, au sens propre du mot. Dans ces situations, lorsqu'on pousse les potentiomètres, le son est projeté de façon uniforme, trop homogène pour moi. Ce qui fait que je ne peux pas, par exemple, obtenir des espaces plus resserrés, plus intimes, en un mot plus contrastés. Hier, j'avais réellement à disposition tous les plans d'écoute, du plus resserré au plus large, pour une interprétation plus riche. Éventuellement, si je connais très bien les œuvres, je peux arriver dans une implantation déjà faite et me mettre à travailler, à jouer. Du moment qu'il y a proche, loin...

*R.B. : Vous vous adaptez ?*

J.P. : Oui, je m'adapte. Mais je me passe difficilement de certains contrastes que j'aime bien. C'est-à-dire que j'ai besoin de points très précis, de focales vraiment très resserrées ainsi que des plans plus larges, sans oublier les diagonales. En somme, il me faut un peu de tout ça et pas de contresens, comme je le disais à propos de ces Grosses Noires. Si on ne me les dispose pas collées aux oreilles du public, ainsi que les Cannes-à-sons [dans l'acousmonium Motus, haut-parleurs spécialisés dans le suraigu, et montés sur des cannes à pêche, d'où leur nom, ndr] au fond de la scène, voire dans le couloir, je peux me débrouiller. Mais je préfère m'intéresser au jeu, à l'interprétation, à la musique. Quoi qu'il en soit, il est vrai que mes implantations sont forcément liées à mon style de jeu. Avant-hier, quand Régis Renouard-Larivière m'a demandé mon avis pour l'implantation de sa soirée de concerts, je pouvais difficilement lui répondre, car j'estime que cela dépend beaucoup de la façon de jouer à la console. Si on joue généralement diffus, large, sans réels contrastes, on n'aura pas forcément besoin de points très resserrés et très localisables.

*R.B. : À votre avis, un compositeur fait-il forcément une mauvaise projection de sa musique ?*

J.P. : À priori non. Souvent oui !

*R.B. : Vous êtes vous-même compositeur. De quelle manière votre travail de projection influence-t-il*

*votre travail de compositeur ? Pensez-vous que l'interprétation vous permet de l'affiner, d'éviter certains pièges ?*

J.P. : Je ne sais pas. J'avoue que je n'ai pas encore réfléchi à cela. Mais cela m'influence peut-être inconsciemment. De temps à autre, lorsque je compose, il m'arrive de penser à une spatialisation particulière. Mais je n'ai pas encore analysé cela de façon approfondie.

*R.B. : Il y a souvent des auditeurs installés aux extrémités de la salle et qui disent, après le concert, « C'était trop fort » ou « C'était trop à droite », etc. Comment réagissez-vous face à ce genre de reproches ?*

J.P. : Je répondrais à cette question en abordant l'autre aspect important de l'interprétation, aspect qui est lié aux paramètres que j'ai définis plus haut. Pour moi, l'interprétation n'est pas que la mise en espace des musiques. C'est aussi la densité, la couleur, la nuance. Mais c'est également, et peut-être principalement, ce que j'appelle la "composition de l'écoute". Je pense réellement que c'est l'aspect le plus important d'une interprétation. Certes, il y a des compositeurs-interprètes qui savent manipuler les placements géographiques. Grâce à des résultats très calculés, leurs changements de plans tombent pile au bon moment. Écoutées dans le détail, ces figures de mise en espace sont vraiment très belles. Mais leurs interprétations manquent souvent de gestion de la grande forme, c'est-à-dire d'une construction de l'écoute dans la durée. Et c'est, pour moi, fondamental. Une composition sensible de l'écoute permet d'ailleurs d'éviter que des auditeurs aient la sensation d'avoir été trop près, que le son ait été trop fort tout le temps. En fait, j'essaie de faire en sorte que chacun ait du son, mais pas en permanence. Quand on projette de manière trop globale, les personnes situées près des haut-parleurs ont souvent la sensation que le son n'est sorti que de ce haut-parleur, pendant toute la durée de la pièce. Il est sûr que chacun aura une écoute différente, car tout le monde ne peut pas être installé au centre de la salle. Mais je cherche systématiquement à contraster mes interprétations afin que tous les auditeurs, quelle que soit leur place, aient un son ample à certains moments et intime, voire éloigné, à d'autres. On accepte plus facilement cet éloignement dès lors qu'on sait qu'on peut être submergé de sons pendant d'autres séquences. Il suffit de rester cohérent, dans sa composition de l'écoute, par

rapport à la structure de l'œuvre fixée. En fait, je ne fait qu'exploiter cette simple notion de tension-détente, propre au travail de la durée, mais appliquée cette fois à la spatialisation...

*R.B. : Quand vous répétez, vous promenez-vous un peu de temps en temps dans la salle pour écouter les niveaux, ou bien restez-vous toujours derrière la console ?*

J.P. : Cela dépend. Effectivement, la toute première fois que j'envoie du son dans l'acousmonium, je me déplace un peu pour entendre comment sonnent certains plans, comment la salle répond aux différentes sonorités. Mais lorsque je connais les haut-parleurs, je peux plus facilement anticiper leur rendu. Il s'agit, lorsque la régie de projection n'est pas située au meilleur endroit, de savoir équilibrer les puissances par rapport au public. Mais j'en reviens à cette idée fondamentale de la construction de la durée de l'écoute et qui n'est pas encore évidente pour tous les interprètes. On est souvent trop global ou trop pointilliste. Or, une œuvre se déroule dans le temps, elle a un début, un milieu et une fin précis et déterminés. Les ambiances, les espaces, les densités, les intentions ne sont pas les mêmes à chaque fois. Il y a une évolution à travailler, et ce travail permet de faire rentrer le public dans la musique.

*R.B. : Quelque fois, est-ce que vous n'avez pas peur de sur-projeter, de poser trop de gestes, d'ajouter trop de choses qui feraient que vous transformiez vraiment la composition, que vous ne la serviez plus mais que vous en fassiez autre chose ?*

J.P. : On appelle cela l'interprétation, non ?! (rires) J'interprète la musique comme je l'entends. Si je l'entends large et ample, je la joue large et ample, si je l'entends intime, je la joue intime, dans la mesure du possible évidemment. La projection du son c'est comme la projection cinéma d'une image de petite taille sur un écran immense. Au cinéma on est complètement absorbé par l'image même s'il n'y a qu'un seul plan visuel. On ne se dit pas : « Tiens, il y a des murs à côté, il y a des gens, il y a des haut-parleurs ». On est complètement dans l'image. L'interprétation, c'est pareil. Pour moi, elle doit forcément agrandir et amplifier, dans le bon sens du mot, pas dans le sens "surajouter".

D.D. : C'est une question que je me pose quand j'entends des compositeurs ou des gens qui jouent des œuvres en assurant seulement le rendu de l'œuvre sans en rajouter, sans chercher

à créer quelque chose de plus. Parfois je me dis que c'est reposant, d'une certaine façon, par rapport à un jeu d'interprète qui demande une attention supplémentaire, qui rajoute encore une dimension. Mais quand l'interprète réussit son coup, c'est magique, il y a quelque chose de plus qui se passe. Quand un compositeur ou un interprète lambda assure l'écoute de l'œuvre, on est content, on a entendu l'œuvre, mais on n'en a pas un souvenir très transcendant. Voilà la différence. Parfois je me dis : « Finalement, c'est pas mal ce que la personne fait, on entend tout, il n'y a pas de chichis, ça ne bouge pas trop à droite et à gauche, voilà, ça remplit bien l'espace. » Mais, au bout d'un moment, cela devient ennuyeux, cela ne transporte pas.

J.P. : Pour le concert, le public va dans un endroit particulier, il se déplace, il fait l'effort de venir écouter. Que l'on soit compositeur ou grand public, cela doit être un événement exceptionnel. Pas forcément génial, mais un événement qui nous sorte un peu de l'ordinaire. La mise en espace dans la salle, grâce à l'acousmonium, permet ce genre de choses. Reste à savoir ce qu'on a sous la main, le connaître et savoir en jouer. Je crois qu'il faut donner ce plus par rapport à l'écoute stéréophonique. Sinon, pourquoi donner des concerts acousmatiques sur deux haut-parleurs quand on est bien mieux installé chez soi, qu'on peut écouter le disque qui nous convient quand on veut, et de plus sans payer de place assise et sans avoir à se déplacer ?

D.D. : Oui, c'est cela, il faut qu'il y ait un souvenir en plus de l'écoute simple...

J.P. : Il faut qu'il y ait une petite touche supplémentaire, et c'est pour cela que je revendique ce statut d'interprète qui, en tant qu'être humain, est le seul capable de faire vivre cette musique-là en concert. Mais je ne dis pas qu'il ne doit pas exister d'autres formules d'écoutes publiques. Il pourrait y avoir des salles d'acousmatique comme il y a des salles de cinéma : on viendrait à telle heure et il y aurait telle œuvre acousmatique de tel individu. On l'écouterait sur quatre, huit, pourquoi pas vingt haut-parleurs ou plus, avec projection mémorisée, automatisée. Mais ce ne serait pas pour autant des concerts. Le concert acousmatique, c'est une personne qui va donner de son corps et de son être, en direct, pour faire sa lecture de l'œuvre. Même dans les moments où il ne se passe presque rien, il est parfois intéressant de compléter par un

semblant de mouvements spatiaux très légers qui rajoutent juste une petite subtilité en plus. Bien sûr, il y a des cas où il n'y a strictement rien à retoucher. Par exemple, il est difficile de faire bouger une voix en pleine lecture, surtout quand elle est seule. Ou bien c'est un parti pris qu'il faut tenir jusqu'au bout. Je compte beaucoup sur le côté humain, sur la transmission. Je pense l'interprète comme l'intermédiaire entre une œuvre, qui n'appartient à personne, et le public qui se l'approprie, à qui on la donne.

*R.B. : Concernant l'acoustique du lieu de projection, qu'est-ce qui est un bon lieu et qu'est-ce qui est un mauvais lieu ? Et, plus précisément pour ce qui est de la réverbération ? Vu que l'espace est souvent écrit dans la pièce, est-il souhaitable que l'acoustique en rajoute, n'y a-t-il pas le risque de noyer l'œuvre ?*

J.P. : Tout dépend comment la pièce est jouée. Par exemple, une voix enregistrée en studio de manière très sèche, avec très peu de réverbération, voire pas du tout, qu'on fait entendre dans le couloir derrière la scène, est clairement transformée. Voilà un exemple de sur-projection, dans le sens négatif. Un lieu de concert convenable doit être suffisamment grand. Car lorsqu'on doit implanter 30 à 40 haut-parleurs, ou plus, dans une salle de 100 mètres carrés ou moins, on se sent un peu à l'étroit ! Il faut une salle pas trop sèche, mais pas trop réverbérante non plus...

D.D. : L'œuvre doit prendre la dimension de la salle et elle ne peut pas la prendre si la salle est sèche. Le son est direct en permanence et cela devient très agressif.

J.P. : Et il y a un côté pragmatique à la réverbération : quand on doit mettre en espace des articulations très marquées grâce à un contraste masse-ponctualité, un mouvement un peu brusque sera heureusement masqué par la réverbération. On dispose de la durée de la réverbération pour s'adapter à la suite du discours musical. La réverbération permet de masquer des changements de plans difficiles.

D.D. : Et il faut des salles "à plat", ce qu'on appelle les salles polyvalentes, qu'on peut aménager à volonté en fonction des œuvres. Elles sont bien plus agréables que les salles avec gradins. Il y a des œuvres et des compositeurs qui demandent une installation frontale, d'autres qui demandent une installation entourant le public ou les deux,

etc. Dans les salles polyvalentes, on peut mettre les sièges dans un sens ou dans l'autre, de côté, de profil, en diagonale... C'est beaucoup mieux car on peut s'adapter à l'acoustique. S'il y a des effets d'écho un peu trop marqués, on va se mettre dans un coin plutôt que dans un autre, et ainsi de suite. Et s'il y a aussi des effets de réverbération trop prédominants, on resserrera le lieu d'écoute pour installer un grand nombre de haut-parleurs en proximité, plus un ou deux lointains qui bénéficieront de la réverbération. Cela force à ne pas jouer trop fort, afin de ne pas attraper la réverbération, car il y a un niveau où on l'attrape et un niveau où on ne l'attrape pas. Donc, dans les lieux très réverbérants, on a intérêt à placer les auditeurs très près des haut-parleurs. Les salles à gradins sont les plus mauvaises car les enceintes, et surtout leurs tweeters, sont forcément à des hauteurs totalement différentes d'un rang à l'autre par rapport aux oreilles. Et cela change totalement l'écoute, de la première à la deuxième rangée, de la deuxième à la troisième, etc. Le son est localisé de manière tout à fait aléatoire entre celui qui joue et le public, c'est très désagréable. Les gradins sont toujours une expérience assez mauvaise. Les théâtres à l'italienne sont encore un autre cas, là il n'y pas de gradins mais des loges, des balcons, etc. Leur acoustique était tellement travaillée à sonner, à résonner, à amplifier, à faire tourner le son d'une façon douce que cela marche plus facilement ; on a moins de soucis.

*R.B. : Denis, vous me disiez que vous aviez reconduit Jonathan comme interprète titulaire de l'acousmonium Motus. Jonathan, comment vivez-vous cette situation, qu'est-ce que cela signifie pour vous, pour le statut de l'interprète en général ?*

J.P. : Être associé à un ensemble de haut-parleurs comme un chef est titulaire d'un orchestre et le dirige pour plusieurs saisons, c'est nécessairement une valorisation du métier d'interprète acousmatique.

D.D. : L'emploi n'existe pas vraiment. Du point de vue administratif, on n'en a pas encore les moyens. Mais avoir une exclusivité de jeu, c'est finalement une forme de sécurité, car les occasions ne sont pas si fréquentes. Cela signifie que je le consulte quand il y a des concerts. Même si on me demande une programmation précise ou que je doive la mettre en place, j'en discute avec Jonathan. Cela lui donne une petite part de choix et d'orientation.

J.P. : C'est l'exclusivité qui est importante.

D.D. : Socialement, c'est moins pour Jonathan que pour le statut d'interprète, car le milieu acousmatique n'y croit certainement pas. Il y a des chances que le milieu trouve cela absolument risible. Mais il faut bien commencer un jour. Tout comme le fait que l'interprète qui se met en avant, qui prend autant de libertés pour interpréter, cela doit en agacer plus d'un. On pense certainement que Jonathan en fait trop. Pour le moment, un interprète qui en fait trop c'est choquant, car il est le seul. Mais quand il y en aura vingt qui en feront trop, on ne sera plus choqué, on dira : « Tiens, je préfère le numéro deux au numéro cinq ». C'est une sorte de pari que de lancer cette notion-là, de vouloir l'imposer. De toutes manières elle s'impose. Et, plutôt que de commencer de façon sauvage avec des gens qui s'improvisent interprètes en faisant n'importe quoi, avec des potentiomètres qui bougent dans tous les sens de façon incohérente, je préfère prendre les devants. Pour dire, en quelque sorte : « Voilà, il y a un vrai métier, avec un vrai savoir-faire ».

*R.B. : Denis, puisque vous êtes enseignant au Conservatoire de Perpignan et que Jonathan y est votre assistant, comment intégrez-vous tous les deux cette volonté de lancer des interprètes dans le cursus d'enseignement ?*

J.P. : Par le biais du concert. On organise six concerts par an pour les étudiants, durant lesquels on invite aussi des compositeurs professionnels extérieurs. Mais le problème est qu'on ne dispose pas d'une salle avec quarante haut-parleurs installés en permanence, ce qui me permettrait de donner un cours de projection tous les jours ou toutes les semaines. Au CNR de Perpignan, c'est pour le moment impossible. Du coup, quand il y a des cours de projection, c'est le jour du concert, en une ou deux heures. Mais il est difficile de faire venir les étudiants. Je crois que les nôtres n'ont pas encore très bien conscience que six concerts par an, c'est une pratique très exceptionnelle dans les conservatoires français. Nous mettons régulièrement à leur disposition des concerts professionnels, c'est-à-dire publics, et non des auditions de conservatoire ; avec une publicité imprimée dans toute la ville ; avec des compositeurs invités qui viennent faire entendre leurs œuvres et qui daignent le faire autour de pièces d'étudiants, ce qu'ils n'ont forcément pas tous envie de faire. Comme, de plus, l'assiduité

aux cours de composition laisse parfois à désirer, comment leur apprendre l'interprétation en trois séances annuelles d'une ou deux heures ?

D.D. : Je crois également qu'ils n'en voient pas l'intérêt direct, car ils se concentrent principalement sur l'apprentissage de la composition. C'est déjà beaucoup de choses à assimiler.

J.P. : Pour moi, c'est vraiment deux choses différentes. Il faudra certainement, à terme, créer des classes d'interprétation acousmatique, indépendamment de l'apprentissage de la composition.

D.D. : Effectivement, c'est un autre métier. On n'est pas obligé d'être compositeur pour cela. On peut être initié à la chose, comme le chef d'orchestre a suivi des cours d'analyse, d'harmonie et de contrepoint. Il sait comment on écrit, mais il n'est pas compositeur pour autant.

*R.B. : Vous avez envie d'organiser des classes ou des stages de projection ?*

J.P. : J'ai déjà animé un stage dans la classe de Christine Groult, à l'ENM de Pantin et à sa demande. D'autre part, on va organiser un cours d'interprétation acousmatique durant une semaine avant le festival Futura 2002, dans la salle du concert du festival et sur l'acousmonium Motus [le festival a finalement été annulé faute de financements, mais le stage est maintenu, ndlr]. Il y a aussi les stages donnés par Annette Vande Gorne, mais la formation d'interprète reste encore très rare. D'ailleurs, le Concours de Spatialisation qu'elle organise tous les deux ans me pose question, dans la mesure où cette discipline n'est pas enseignée de façon régulière. Et je me demande toujours si les participants de l'année dernière sont réellement reconnus comme des interprètes qui tournent souvent, qui ont beaucoup interprété, qui ont de l'expérience, etc. Peut-être que je vis en circuit fermé, mais je n'ai pas beaucoup entendu parler d'eux en tant qu'interprètes acousmatiques.

*R.B. : Cela peut être tout de même une manière de susciter des vocations...*

D.D. : Je pense que pour susciter des vocations, il vaut mieux confier des concerts à des interprètes que d'organiser des concours. Car le concours ne fait que donner un satisfecit à quelqu'un qui aurait fait preuve d'une qualité d'interprète au sens fort du terme. On donne un diplôme, un

certificat, à quelqu'un qui interprète une fois de temps en temps.

J.P. : Et il y a cette notion de compétition...

D.D. : Oui, je pense qu'il vaut mieux multiplier les cours et confier les concerts à des jeunes qui voudraient interpréter.

J.P. : C'est vraisemblablement moins risqué de faire un concours d'interprétation, c'est-à-dire préparer les séances avec le jury, les participants et un éventuel petit public, plutôt que d'organiser de vrais concerts avec une programmation riche et variée, une publicité efficace, pour pouvoir en effet les donner à jouer à de jeunes interprètes...

D.D. : ...interprètes qui peuvent tout de même être sélectionnés par un petit examen ou quelque chose de ce genre.

J.P. : D'une part, il n'y aurait pas ce côté "compétition". Et d'autre part, je crois qu'il n'y a vraiment plus de risques, car il faut assurer une bonne interprétation pour le public. Finalement, l'épreuve absolue pour l'interprète, ce n'est pas le concours. Le concert avec un public qui fait l'effort de venir et pour lequel il y a un risque est à mon avis une épreuve plus forte, plus intense. Je crois que c'est plus grave de se rater pendant un concert public que pendant une audition.

*R.B. : Quelque chose à ajouter ?*

J.P. : On n'entend pas souvent parler de la projection du son. C'est certainement dû au fait que cette discipline n'est pas encore très répandue et que le milieu n'y attache pas l'importance qu'elle mérite. On n'a donc pas encore suffisamment réfléchi, théorisé, écrit sur l'interprétation acousmatique. J'espère que cela viendra. Je voudrais aussi revenir sur la composition de l'écoute. Quand je prépare une musique pour un concert, chez moi, il m'arrive souvent, pendant l'écoute de l'œuvre, de son ambiance, de son espace, de ses articulations, de savoir où et comment elle doit se projeter. Même si je ne connais pas d'avance le dispositif et la salle, j'ai la sensation très nette de la présence, de l'éloignement, du mouvement ou de la statique à donner à telle ou telle séquence musicale. Je ne pourrais pas dire : « Il me faudra ce haut-parleur par là, puis celui-ci avec tant de décibels en plus que celui-là ». Elles sont impossibles à décrire rapidement, mais ce sont ces impressions très nettes que j'essaie de reproduire quand je suis à la console. Et cela, je le fais réellement comme un compositeur devant ses sons, tel que j'ai appris la

composition. Denis parlait tout à l'heure de la gestion de la durée en composition où, effectivement, on commence d'une certaine façon, on continue d'une autre et l'on termine d'une troisième, et entre les deux il y a une évolution, une prise en charge de l'audition, de la perception. J'ai sincèrement l'impression d'agir de la même manière avec les paramètres de l'interprétation. Même si l'œuvre est déjà fixée, j'ai envie de conduire l'écoute des gens, de les amener à quelque chose, à une séquence particulière ou à un espace particulier. Par exemple, je peux pousser le volume très fort parce que je sais qu'ensuite il y a un mouvement de repos, que je vais d'ailleurs placer en lointain pour qu'on ne l'ait pas dans les oreilles en permanence. Je fais des éclairages sur un point musical particulier, puis j'efface volontairement des choses pour pouvoir justement reposer les oreilles des auditeurs. C'est mon interprétation !

D.D. : La composition de l'écoute, c'est aussi ne pas tout donner, c'est économiser cette écoute sans effacer l'œuvre non plus. Ça s'entend effectivement dans les interprétations de Jonathan : il y a des passages qui restent plus stagnants, qui sont un peu en attente, où on entend tout mais c'est reposant. Comme chez ceux qui n'interprètent pas vraiment mais qui font entendre l'œuvre, je remarque chez Jonathan qu'il y a de tels moments où il fait entendre, c'est tout. Et puis hop ! d'un coup ça y est, la chose qu'il a envie de faire entendre plus particulièrement, celle-là, il lui fait subir un sort beaucoup plus extraordinaire. Et c'est dans l'interprétation en général. On sent bien chez les interprètes instrumentaux la phrase, le moment harmonique ou mélodique qu'ils apprécient, on sent bien que tout concourait à faire entendre ces cinq mesures exceptionnelles pour eux. Et chez un autre interprète, ce sera cinq autres mesures.

Composer l'interprétation c'est cela, c'est une façon d'analyser pour dire : « Voilà, je vais mettre cette ambiance en valeur, alors que je vais donner cette phrase normalement, sans plus ».

J.P. : Et cela se construit dans la durée, en fonction de l'œuvre, justement. Je constate, paradoxalement d'ailleurs, que la plupart des gens qui débute ou qui interprètent de temps à autres n'ont pas beaucoup réfléchi à ce côté-là, à la progression, à l'évolution. Ce n'est pas si compliqué que cela, puisque c'est la musique qui dicte cette évolution. Après, si l'on choisit de rendre plus présente ou

plus effacée telle ou telle séquence, c'est en fonction du parti pris d'interprétation et d'une cohérence globale. Mais je le vois bien avec mes étudiants : l'idée de pouvoir utiliser les espaces, les géographies, les couleurs et les densités pour conduire l'écoute, pour la faire évoluer, c'est quelque chose qui ne leur vient pas encore à l'esprit.

D.D. : Ils en sont encore à l'anecdote de l'espace.

J.P. : Effectivement, ils restent dans l'idée que l'espace est le seul paramètre. Ils ne comprennent pas forcément qu'il y a des sons, des séquences à mettre en valeur ou au contraire à retenir, à donner avec parcimonie.

D.D. : On entend beaucoup d'interprétations où tout est effectivement déjà expérimenté dans les trois premières minutes. Ce qui fait qu'ensuite le son repart devant, derrière, dessus, dessous, et que je te bouge un potentiomètre et ça y va ! Dans le détail, tout est bien joli, mais au bout d'un moment cela devient lassant.

*R.B. : Que serait alors la formation idéale pour des interprètes, mis à part d'expérimenter sur un acousmonium ? L'analyse ?*

D.D. : Bien sûr. Il faut faire analyser les musiques en demandant : « Comment entends-tu l'œuvre ? Où est pour toi le point culminant ? – car un point culminant n'est pas forcément le crescendo ! Et comment vas-tu le mettre en valeur ? Est-ce que c'est conforme à l'esprit de l'œuvre ? » Si la mise en valeur d'une phrase oblige l'interprète à baisser le crescendo qui précède, il y a un problème, c'est qu'il en fait une lecture privée qui n'est pas l'œuvre.

J.P. : Il faut construire la durée de l'écoute, comme par exemple : « Comment je commence ? Ai-je le droit de reprendre telle figure alors que je l'ai déjà utilisée auparavant ? »...

D.D. : ... « Est-ce que j'ai le droit d'être répétitif dans les effets de mouvement, de densité... ? »

J.P. : Ce qui me déçoit souvent, c'est de voir des implantations avec beaucoup de haut-parleurs dont on utilise finalement qu'une moitié ou qu'un quart des possibilités. J'en parlais plus tôt, à propos de certains potentiomètres que je n'utilise quasiment jamais. Je m'en sers peut-être deux fois dans toute l'œuvre, mais ils prennent alors autant d'importance que ceux que j'utilise plus souvent. Je ne les actionne qu'à un moment précis car le son a besoin de cet espace-là, à ce moment-là. Et je n'aime d'ailleurs pas les gens qui disent : « Vous avez trop de haut-parleurs. Qu'est-

ce que vous pouvez bien faire de tous ces haut-parleurs ? ». Il y a malheureusement beaucoup de compositeurs, qui pratiquent eux-mêmes l'interprétation de façon approfondie, qui posent ces questions. Moi, j'ai besoin de ces effets, qui me permettront d'éclairer la musique différemment, même si c'est pour un ou deux moments sur une pièce de trente minutes.

D.D. : On ne demande pas à Mahler ou à Stravinsky : « Est-ce bien utile d'avoir un orchestre de 120 musiciens ? », sous prétexte qu'on a fait des chefs-d'œuvre avec seulement 60 musiciens ! Et la trompette basse, Stravinsky l'utilise seulement deux mesures. Il n'empêche que *Le Sacre du printemps* est ce qu'il est, et ce n'est pas une autre œuvre. Alors, ce genre de question... On est dans l'art. C'est d'ailleurs dans le texte de ma *Chanson de la plus haute tour* qu'il est écrit : « La création, c'est le contraire de l'économie. Ce n'est pas apprendre à se faire des amis ». Ce n'est pas la compromission, l'art c'est l'art. Si j'ai besoin de 50 haut-parleurs, qu'on me donne 50 haut-parleurs même si c'est pour faire trois petits sons, à condition que je sois sérieux et qu'il y en ait une utilisation fine, raffinée. Chez les auditeurs

comme chez les compositeurs ainsi que chez les gens autorisés, talentueux ou mélomanes de cette musique, je remarque que, de ce point de vue, l'écoute n'est pas très futée. Quand ils n'entendent pas le haut-parleur de gauche sonner trois fois, ils pensent qu'il ne sert à rien, alors qu'il n'a pas seulement servi à sonner à gauche, mais qu'il a aussi servi en sonnante, un peu mélangé avec un autre, à créer un son complètement impalpable, invisible, à un endroit donné. C'est exactement la même chose quand on construit une maison. On dit à l'architecte : « Mais à quoi ça sert ce grand hall d'entrée, là ? C'est totalement inutile, c'est une pièce perdue ». Il suffit d'avoir vécu dans une maison où il n'y a pas de hall d'entrée pour savoir que c'est effectivement bien utile, un hall.

Propos recueillis par Roald Baudoux  
Bruxelles, 2001

Entretien avec Roald Baudoux. ACME n°207 (2<sup>e</sup> trimestre 2002) et n° 208 (3<sup>e</sup> trimestre 2002). Bruxelles. 2002.