

Giulio Aldinucci est un artiste compositeur au parcours très riche. Nous nous intéressons aujourd'hui à ses productions discographiques, ayant découvert son travail en 2017 avec *Borders and ruins*, puis *Disappearing in a mirror* et *Shards of distant times*.



GIULIO ALDINUCCI : ARCHITECTURES ELECTRONIQUES

*propos recueillis par Yann Le Daré
et David Guillon*

La voix des sirènes : Comment es-tu venu à la musique ? Quelle a été ton initiation ? Nous avons lu que tu avais débuté de façon plutôt solitaire avec synthétiseur, séquenceur et boîte à rythme... est-ce bien cela ? Quelles ont été tes influences ?

Giulio Aldinucci : Quand j'étais enfant, j'étais fasciné par les vieux amplis, transistors et autres instruments électriques que nous avions à la maison. Le bruit qu'ils émettaient, quand il n'y avait plus de musique et qu'ils restaient sous tension, me les faisait percevoir comme

«vivants» ; des objets avec lesquels tu pouvais communiquer ou que tu pouvais juste écouter chuchoter indéfiniment. Je pense que ce fut ma première prise de conscience de la texture sonore.

Je ne peux pas me rappeler le moment exact où j'ai décidé de me concentrer sur la composition de musique électroacoustique, parce que cela a été un processus continu et assez «naturel» : comme lorsque j'étais enfant, tout commençait par de l'«*expérimentation*», avec les platines, les boîtes à rythme, les synthétiseurs. J'ai eu la chance de pouvoir en jouer dès le début de mon

adolescence, grâce à des amis.

J'ai toujours eu des goûts musicaux très éclectiques, comme pour l'art en général. Et souvent même, l'art visuel a eu sur moi une plus grande influence que la musique. Si on se limite à la musique ambient ou drone, je dirais que les «classiques» n'ont pas vraiment eu d'influence sur moi quand j'ai commencé à composer : pour prendre un exemple, ce qui a vraiment changé la donne pour moi, à la fin de mon adolescence, a été la découverte de la musique de Ligeti¹.



LVDS : Quel est le point de départ d'un morceau ? y a-t-il la volonté d'illustrer une idée ? ou est-ce fortuit ? le fruit d'une construction empirique ?

GA : C'est généralement un processus assez long : parfois la composition nécessite une intense période de recherche et d'organisation ; d'autres fois, j'ai besoin de ralentir voire de procrastiner un peu, afin de mettre en ordre mes idées et le matériel sonore proprement dit. Je pense que cela fait partie intégrante du processus de composition parce que, dans la musique électroacoustique, le contenu et sa mise en forme coïncident. Ainsi, quoi qu'il en soit, quand je commence véritablement à travailler les matériaux sonores, j'essaye d'explorer tous les chemins qui s'ouvrent devant moi, tout en restant cohérent avec l'idée initiale – c'est pour moi une des significations de l'«*approche expérimentale*».

¹ György Ligeti : compositeur contemporain austro-hongrois (1923-2006) dont l'oeuvre immense va des pièces de piano à l'opéra, en passant par la musique de chambre et électronique.

LVDS : Peux-tu nous expliquer comment tu conçois ta musique ?

Tu utilises du field-recording ? tu enregistres des instruments ? des voix ? des chœurs ?

Quelle est la place de la création numérique ? est-elle centrale ?

Est-ce que cela part d'un son, en tant que matériau (cf. Giacinto Scelsi² ou d'autres) ?

GA : Je ne suis pas de schéma prédéfini. Mais s'il devait y avoir une sorte d'approche générale, récurrente, je dirais que, généralement, tout commence avec une source sonore acoustique – ce qui peut être à peu près n'importe quoi, depuis une simple voix jusqu'à un enregistrement de terrain/field recording – que je vais ensuite complètement modifier, utilisant des techniques digitales et analogiques.



LVDS : Tu évoques dans une interview la synthèse granulaire. Peux-tu nous en parler ?

A une autre échelle, l'effet multicouches de tes compositions apparaît très clairement. Quand s'arrête le processus créatif ? Quand considères-tu qu'un morceau est achevé ?

GA : J'utilise la synthèse granulaire principalement pour créer des amas et des nuages de grains sonores que j'étire ou que je contracte. Je m'explique : à partir d'une voix seule, je peux obtenir le son d'un chœur. C'est une technique très complexe où, entre autres aspects, tu dois maîtriser toutes les variations auxquelles on peut soumettre un son original, aussi minimes et aléatoires soient-elles. C'est la technique de traitement audio la plus radicale parce que tu prends le contrôle de l'ensemble des aspects du son, la dimension temporelle incluse. Il n'est pas seulement question de

² Compositeur contemporain et poète italien (1905-1988).



techniques connues, comme l'étirement sonore. En fait, grâce à la synthèse granulaire, on peut diviser le son en fragments de quelques millièmes de seconde et les recomposer dans un ordre différent.

Pour la deuxième partie de ta question, cela me prend généralement pas mal de temps pour décider quand une composition est prête ou achevée : je crée de nombreuses versions se différenciant parfois les unes des autres par de simples détails et je les écoute très attentivement en les comparant. Lorsque je transpose une idée de la partition jusqu'à ce qu'elle devienne matière sonore, il y a constamment quelque chose à ajuster. Il n'y a rien d'automatique ou de direct. Je ne considère la composition prête que lorsque j'«*entends mon idée*», en quelque sorte.

LVDS : Même si la configuration en multicouches de tes compositions est clairement perceptible, il est quasi impossible de se représenter la base de tes échantillons. On a parfois l'impression d'un «*mirage sonore*», avec des références très lointaines qu'il est très difficile de définir ou d'identifier. As-tu le souhait absolu de la déformation des sons originaux ? La distortion est-elle une part explicite de ton processus créatif ou n'en est-elle qu'un moyen pour le mener à bien ?

GA : Je choisis mes échantillons sonores, non pas pour ce qu'ils sont (avec leurs propriétés intrinsèques) ni pour ce qui les rend identifiables, mais pour la façon dont je pense qu'ils vont interagir avec les autres sons dans le processus

que je crée, et pour ce qu'ils vont devenir une fois intégrés dans cette matière sonore.

En d'autres termes, je choisis tel échantillon n'ont pas parce qu'il sonne comme ci ou comme ça dans l'absolu, mais parce que je vais le faire sonner tel que je l'imagine. Par conséquent, je reconnais parfaitement mon approche dans ta description quand tu dis «*Même si la configuration en multicouches de tes compositions est clairement perceptible, il est quasi impossible de se représenter la base de tes échantillons*».

Alors que la synthèse granulaire me permet de modifier considérablement la durée ou de jouer sur la répétition d'un fragment sonore et que travailler sur la réverb' crée une sorte d'architecture sonore, la «*distortion acoustique*» agit profondément sur la matière sonore, en altérant de façon spectaculaire les fréquences. Quand je façonne la réverb', je suis comme un architecte du son ; mais quand je commence à déformer les sons, c'est comme si je plongeais tout ça dans une fonderie.

LVDS : Nous avons lu que tu pratiquais le field recording (entendu comme l'observation et l'analyse des bruits courants de notre quotidien) et également que ta musique se référait aux espaces... Le rapport aux lieux où tu vis (nord Italie / Toscane) a déjà été développé dans des articles et interviews sur ton travail, mais quel est ton rapport à ses habitants ? Et plus largement, quelle est la place de l'humanité dans ton œuvre ?

GA : Je pense que l'art se structure autour de la notion de perception. Les voix, comme toutes les traces de la présence humaine, me connectent avec l'histoire d'un territoire. Je les conçois comme des liens entre le présent et le passé. Un peu comme si on ouvrait une quatrième dimension.

Ce type de projection se manifeste aussi quand j'enregistre des sons contemporains dans un bâtiment ancien, en explorant les caractéristiques acoustiques du lieu ; ou même via un modèle acoustique virtuel reproduisant les conditions in situ, c'est la même démarche.



Je pense que la brève description que je donne de *Shards of distant times*, un précédent album, donne une bonne idée de l'approche générale que j'ai de ce sujet : ce travail explore les premiers niveaux de perception du paysage sonore (soundscape) contemporain, aires liminales caractérisées ici par la présence de voix humaines, tirées de vieux enregistrements usés par le temps.

A la façon des paréidolies auditives – le phénomène psychologique par lequel l'esprit croit percevoir, à tort, des voix indistinctes dans des bruits anodins – des voix et de la musique apparaissent désormais dans nos paysages sonores quotidiens, de par l'omniprésence autour de nous des appareils connectés à internet, créant ainsi des failles ou des bugs entre le temps et l'espace.

LVDS : Prolongeant sur ce sujet - l'humanité - bien que ta musique soit assez contemplative, quand on l'écoute attentivement, on est partagé entre des images de guerre ou d'après-guerre, troublées et des images d'apaisement. As-tu la volonté d'apaiser l'auditorat ? ou de le déranger ?

GA : Je pense que cette dualité caractérise notre époque. Je ne suis qu'un enfant de mon propre

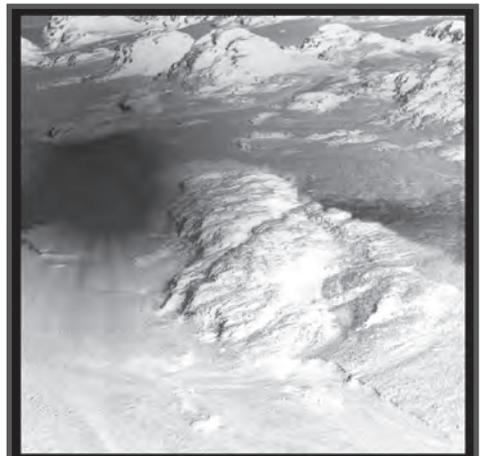
temps. En fait, grâce aux progrès scientifiques et à la possibilité de partager le savoir et les informations en temps réel, nous pouvons comprendre des phénomènes extrêmement complexes et prendre conscience de notre propre condition.

Timothy Morton débute son livre *Hyperobjets*³ avec ces mots, qui pourraient en être un parfait exemple : *«sur les rétroviseurs droits de chaque voiture américaine est gravé un slogan qui passerait pour ontologique, et qui correspond parfaitement à notre temps : les objets dans les rétroviseurs sont plus proches qu'il n'y paraît. Ce n'est pas seulement que j'échoue à accéder à des hyperobjets distants, mais il devient plus clair, jour après jour, que cette «distance» est seulement une construction psychique et idéologique faite pour me protéger de la proximité des choses.»*

Si nous considérons, par exemple, l'hyperobjet qu'est le réchauffement climatique, le concept devient très clair. Quoi qu'il en soit, mon paysage sonore intérieur oscille bien, aussi, entre ces images d'après-guerre et ces images d'apaisement.

LVDS : Même si, bien entendu, une des bases de la production artistique est l'extériorisation d'une part très personnelle, quel est ton rapport à l'intime ? et s'exprime-t-il dans les œuvres que nous connaissons ?

GA : C'est ce que j'appelle le paysage sonore intérieur. Je pense que tout le monde en a un.



³ *Hyperobjets - Philosophie et écologie après la fin du monde*, 2018

LVDS : Nous trouvons que tes morceaux sont assez «chargés». Il n'y a pas beaucoup de place pour le silence.

As-tu réalisé des travaux plus minimalistes, à l'image de ce qui peut être fait sur d'autres scènes de la musique contemporaine ?

GA : Dans beaucoup de mes compositions, c'est vrai qu'il n'y a pas beaucoup de place laissée au silence. Mais elles l'appellent. Elles nécessitent de la concentration. C'est comme le rapport entre les vides et les pleins dans une construction.

Mes compositions sont nées du silence, le silence de la campagne où je vis et le souvenir du silence que je rencontre dans les endroits inhabités où je vais souvent marcher.

LVDS : Les morceaux que nous connaissons sont courts - généralement entre 5 et 8 mns - alors que les œuvres «drones» ou ambient peuvent être beaucoup plus longues.

Est-ce une demande de Karl Records ou une volonté de ta part de toucher un public plus «accessible», sur des formats plus courants ?

GA : Karl Records, comme les autres labels qui éditent mes travaux, me donne une complète liberté.

Je ne me fixe pas trop sur la durée d'une composition, en elle-même.

C'est plus une question de synthèse : donner la parfaite «*respiration*» aux émotions, éviter les redondances qui alourdiraient l'écoute sont des points cruciaux dans mes travaux, puisque je travaille avec des matériaux sonores vraiment denses.

C'est pour cela que je prends pas mal de temps pour déterminer la bonne longueur d'un morceau. Généralement, je crée différentes versions qui, le plus souvent, se distinguent par leur durée, afin d'évaluer laquelle retransmet le mieux ce que je veux communiquer, cette synthèse vers laquelle je tends.

LVDS : Il y a une dimension manifestement cinématographique dans ta musique. Et tu as écrit plusieurs bandes originales de film.

Ecouter certaines de tes compositions discographiques nous évoque la musique de film comme ceux de Ridley Scott (Blade Runner par exemple), de Andreï Tarkovski, de Chris Marker (la Jetée). voire même celle de THX-1138 de

Georges Lucas, car on retrouve des échos de la dernière scène du film (où est utilisée La passion selon Saint Mathieu de Jean-Sébastien Bach) dans ton morceau *Jammed symbols*.

Quel est ton lien au cinéma quand tu crées ? tes œuvres discographiques sont-elles conçues comme des bandes originales de films «fantômes» ?

GA : Le cinéma et l'art visuel ont été des éléments-clés de ma formation artistique autant que la musique. Ce sont des sources d'inspiration permanentes depuis mon adolescence. Nostalghia d'Andreï Tarkovski est un de mes films préférés et j'habite tout près de certains de ses lieux de tournage. Aller là-bas est toujours une expérience interactive entre l'«environnement» du film (ses images, son univers sonore, son histoire) et la réalité.

L'art permet vraiment de créer des connexions magnifiques entre nos sens, mais aussi parmi nos souvenirs. Les images m'influencent. Mais j'essaye de me concentrer complètement sur la musique quand je crée. La musique doit parler par elle-même et laisser les auditeurs libres de se créer leurs propres images à son écoute, s'ils le veulent.

LVDS : Y a-t-il une dimension spirituelle à ton œuvre ? un lien à une religion ? à la foi ?

Car certaines sonorités - les chœurs notamment - nous évoquent la spiritualité...

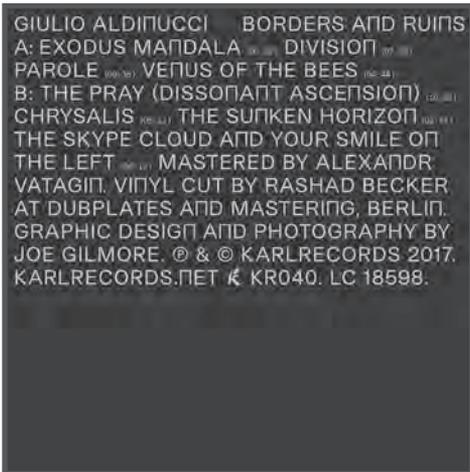
GA : Oui, il y a une forte dimension spirituelle dans mon travail, mais pas en lien avec la religion ou avec une religion en particulier. J'utilise des éléments de la tradition musicale de ma culture (*ndt - l'Italie chrétienne*) mais je pense que cela va bien au-delà du contexte religieux dans lesquels ont été développés ces éléments ou cette tradition. Je m'intéresse au sacré, vu sous cet angle. Par exemple, en prenant un de mes tableaux préférés du XVI^{ème} siècle, Le transport du Christ (*ndt - parfois appelé la Déposition*) de Pontormo, je pense que n'importe qui peut ressentir le message de l'artiste, les émotions qu'il a voulu exprimer, même s'il n'a jamais entendu parler du Christ.

LVDS : Les titres de tes albums et de tes morceaux sont très déterminés... c'est assez troublant, en un sens, pour de la musique abstraite.

Quelle importance donnes-tu aux titres ? est-

ce une invitation ? un résumé ? l'annonce du thème ?

GA : Un titre, pour moi, doit être comme le toponyme d'un lieu inconnu : tu peux en deviner quelque chose en le lisant, stimuler ton imagination avec le son du nom prononcé et même imaginer le voyage qui t'y amènera. Le titre peut être un signifiant mais la musique reste le seul signifié.



LVDS : Le 1^{er} de tes diques que nous avons découvert est *Borders and Ruins*⁴, titre assez évocateur. Peux-tu nous en dire un peu plus ?

Sachant que tu le présentes ainsi : «*L'album est une réflexion sur l'instabilité des frontières, altérant sans cesse les lignes tracées sur la carte de l'Europe. Les frontières sont comme l'effort ultime pour discriminer et rationaliser, devenant source de chaos, divisant et maintenant des ruines culturelles dans chacune des parties qu'elles séparent. L'album est aussi un carnet de voyage relatant les rapports entre les gens et leur territoire. La musique que j'ai composée et les enregistrements de terrain faits au cours de plusieurs voyages en Europe se combinent en un contraste absolu entre des fragments de voix (les mots sont incompréhensibles) et un paysage sonore en constante mutation dans lequel je les plonge.*»

GA : L'album a été conçu pendant une longue période de voyage en Europe. A cette époque, le débat politique devenait sinistre : les groupes politiques crypto-fascistes anti-immigrants monopolisaient l'attention de tous les médias et le référendum sur le Brexit allait avoir lieu.

Je me suis rendu en plusieurs endroits situés sur des zones frontières : des frontières «naturelles» - comme sur les bords du Danube où se font face la Serbie, la Bulgarie et la Roumanie – ou bien des territoires disputés avec une longue histoire de conflits. J'ai eu la chance de pouvoir y séjourner avec des locaux - amis et musiciens - en n'étant pas (seulement) un touriste. La géographie, l'histoire (et ses déjà-vus ?!), l'actualité s'y enchevêtrent. Cela a eu un fort impact sur moi. Et les heures à enregistrer des sons sur le terrain m'ont aidé à prendre conscience de tout ça mieux encore, une fois revenu dans mon studio aux alentours de Sienna. La composition a été assez rapide, c'est venu assez naturellement : j'ai ramené tellement d'histoires... que ce n'est pas une histoire que j'ai voulu raconter, j'ai voulu créer une sorte de flot magmatique remplis de souvenirs, d'impressions, de sensations. C'est aussi pour cela que certaines compositions sonnent plus «brut» que d'habitude : le son est sauvage, la distortion crée plusieurs moments troubles. C'est une façon d'évoquer le chaos et, en même temps, de laisser les compositions comme «ouvertes». De plus, je tends ainsi vers une technique de sculpture que j'aime particulièrement : le *non finito*⁵.

⁵ Soit l'«esthétique de l'inachevé», désignant le contexte artistique où une sculpture est inachevée par l'artiste, fortuitement ou volontairement.

⁴ Frontières et ruines

LVDS : Nous avons l'impression que tes albums sont construits avec une unité certaine. Ce ne sont pas que l'addition de titres. Tu disais tout à l'heure «*j'essaye d'explorer tous les chemins qui s'ouvrent devant moi, tout en restant cohérent avec l'idée initiale*». Un album est donc bien UN ? UNE atmosphère ? UNE session qu'elle soit conçue et enregistrée sur plusieurs jours, semaines ou mois peu importe ? UNE recherche sonore ? Es-tu fidèle à une seule et même vague créative ?

Ou es-tu une sorte d'acrobate qui jongle avec plusieurs émotions pour en faire un tout, rassemblant différentes touches dans une même œuvre ?

GA : Je considère chaque sortie comme une sorte d'étape dans mon parcours artistique. Le concept d'un album synthétise mes pensées et mon approche de la musique pendant une certaine période. Et l'album est lui-même une collection des musiques qui représentent le mieux tout ça.

Quoi qu'il en soit, je considère chaque composition «*indépendante*» de l'album qui la contient. Mais le processus de sélection des titres et le choix de leur ordre sont cruciaux pour moi. Une composition est un message en soi ; assembler une liste de pistes sonores est comme construire un discours complexe inédit fait de différentes paroles. Donc, selon la musique et le concept développé, j'ai parfois l'impression d'être à la fois cet acrobate ou cet équilibriste, surfant une seule et même vague.

LVDS : Au vu de ton parcours et des tes activités, il semble que la scène soit importante. Tu ne te limites pas aux compositions en studio et à l'édition de disques. Pourtant, ta musique est très contemplative. Comment se déroulent les concerts ? est-ce que tu communique avec les gens ? est-ce que tu intègres le public et ses manifestations dans ta création sonore ?

Quelle est la part de l'improvisation ?

GA : Jouer en live signifie amener des compositions depuis le studio vers un «*environnement*» constitué d'un lieu et d'un public. La musique doit alors s'adapter et se fondre complètement dans cet «*environnement*».

Un récent concert que j'ai donné en est un parfait exemple, je pense. C'était à Synthonia, un festival qui a lieu sur une très belle montagne

entre l'Ombrie et les Marches. J'ai joué au cœur d'une chênaie, devant des personnes assises dans des fauteils en osier. Il y avait un vent fort ce soir-là ; les branches des arbres étaient vraiment secouées et le son de leurs feuilles agitées était clairement audible au-dessus de nos têtes. J'ai alors décidé de mettre en évidence chaque rafale de vent, en transformant en bruit ce que j'étais en train de jouer à ce moment-là, tout en ajoutant une énorme mais très claire réverb' ; en d'autres mots, j'ai laissé le vent modifier mes compositions. Et le meilleur commentaire qu'on m'a fait après le concert a été que j'avais «*joué avec le vent*».

LVDS : Quelle est ton actualité ? quels sont tes projets en cours ?

GA : Depuis 2020, je suis pleinement concentré sur un nouveau LP. Je travaille sans contrainte de calendrier. Et j'ai délibérément laissé le thème principal assez flou pendant quelques temps. Plus qu'avant, j'ai essayé d'enregistrer le plus d'idées possibles. J'avais ainsi tout le matériel à disposition et j'ai pu retravailler facilement les sons plusieurs mois après les avoir enregistrés. L'album devrait sortir en vinyle à l'automne 2022 chez Karlrecords. Il est le résultat d'une longue période de travail méticuleux qui a coïncidé avec une phase de ma vie pleine de changements radicaux.

En terme de direction artistique, cet album est clairement une évolution significative de ce que j'ai engagé avec **Borders and Ruins**.

LVDS : Si les étiquettes ne te font pas fuir, à quel courant musical penses-tu appartenir, de quelles scènes te revendiques-tu ? Comment définirais-tu ta musique ?

GA : Si j'aime bien parler de mes compositions ou d'un album en particulier, il n'est pas facile pour moi de décrire ma musique ; j'en dis donc le moins possible et je donne quelques indicateurs : «*contemporain*», «*électroacoustique*», «*ambient*»... et un lien pour télécharger un album.

Il y a aussi les références aux cercles musicaux auxquels je pense appartenir. Mais, comme les limites de «*contemporain*», «*électroacoustique*», «*ambient*» sont heureusement assez poreuses, ce n'est pas seulement une histoire de genre ou de style, pour moi, c'est plus une affaire



d'approche ; en d'autres mots, ce qui me donne réellement la sensation d'être connecté à un musicien ou une musicienne est sa sensibilité et sa vision.

J'ai tendance à moins considérer les choses en terme de «*scène*», mais plus comme un échange d'idées, qui serait entendu comme un fluide constant d'énergie. ///

crédits photos :
Giulio Aldinucci, Krzysztof Karpiński,
Wilson Santinelli, Emiliya Yanakieva