

**France, chercher les zones de frontière —**

**Le groupe France est né en 2005. Avant cela, Yann Gourdon avait déjà un beau parcours : initié à la vielle à l'âge de douze ans par Isabelle Pignol et Valentin Clastrier, il a joué de la musique traditionnelle pendant dix ans avec Djal puis suivi quatre ans de formation en électroacoustique à l'ENM de Villeurbanne, auprès de Bernard Fort.**

**Guillaume Kosmicki : France naît alors que tu étudies aux Beaux-Arts de Valence, en 2005 ?**

**Yann Gourdon :** J'ai fait des rencontres déterminantes dans cette période, et notamment celles de Jérémie et Mathieu, avec qui nous avons fondé le groupe France (N.d.A. : Jérémie Sauvage, basse ; Mathieu Tilly, batterie). Nous avons rendez-vous avec Jérémie tous les mardis à midi dans l'amphithéâtre de l'école, puis nous donnions des concerts de performance, avec des dispositifs très différents. Jérémie m'a proposé un jour de faire une reprise de l'album de Faust et Tony Conrad. Nous sommes donc partis à la quête d'un batteur et avons trouvé Mathieu, lui aussi étudiant mais plus jeune, c'est de là qu'est né France.

**GK : Quel est la raison du choix du nom du groupe ?**

**YG :** Comme toujours, il faut trouver des noms. Les premières idées n'étaient pas très séduisantes. Jérémie voulait que notre nom soit français. Elodie (N.d.A : Ortega), ma compagne, qui participait à la

discussion, a proposé le prénom « France », qui a été adopté. C'est uniquement une référence au prénom, il n'y a aucune idée nationaliste, ni de rejet ou de provocation.

**GK : Vos prestations reposent-elles sur de l'improvisation pure ou y a-t-il des moments prévus, les performances sont-elles cartographiées en amont ?**

**YG :** Aujourd'hui, il n'y a plus de travail en amont. Ça fait maintenant plus de dix ans qu'on joue la même chose, sans lassitude. L'assise rythmique est donnée par la basse et la batterie. Elle a pu évoluer à certains moments où nous essayions de nouveaux motifs rythmiques, pour finalement toujours revenir au motif initial, qui consiste en un deux sur trois temps (ou quatre sur trois temps : batterie à quatre, basse à trois). Sur cette assise fixe, la vielle vient remplir l'espace, dans un geste plus improvisé, mais qui reste contraint à un processus. Elle est inscrite dans un développement toujours assez similaire, qui ne varie que selon les contextes de jeu, les espaces et les interactions du public. Jérémie et moi jouons dans la fosse, dans le public. On s'inscrit dans le même flot que les auditeurs, pour entendre ce qu'ils entendent, afin de créer un feedback entre eux et notre musique.

**GK : Ta musique repose sur des sons continus, des bourdons, notamment sous-entendus par ton instrument lui-même, et sur une gestion très particulière du temps, basée sur son élasticité, qui entraîne une notion immersive, la perte de repères et la plongée au cœur du son. Quelles sont tes influences dans ce domaine ?**

**YG :** L'influence première, c'est la vielle et ses bourdons. C'est quelque chose qui m'a très vite happé : dès que j'ai commencé à bricoler avec mon instrument,

je me suis rendu compte que je m'abandonnais dans ce son continu et dans les bourdons. Ce constat a été conforté par la rencontre de musiciens tels que Tony Conrad, La Monte Young et Phill Niblock, pour citer des références. J'ai été aussi beaucoup marqué par les œuvres d'Alvin Lucier, encore un compositeur américain, qui ne travaillait pas forcément sur des continuums sonores, mais qui avait un véritable intérêt pour la dimension spatiale et acoustique du son. Après, ce sont mes recherches personnelles, mes expérimentations : baigner dans un bourdon, essayer de s'y maintenir. J'avais essayé de tenir en solo le plus longtemps possible un son continu. A l'époque, c'étaient les balbutiements : je ressentais au bout de dix minutes une forme de fatigue et d'épuisement. Maintenant, je peux aller beaucoup plus loin. J'ai appris en me confrontant à ce genre d'expérience, qui amène à révéler les différents endroits où on va pouvoir chercher les nouveaux appuis pour aller encore au-delà ; et à écouter tout ce qui peut se développer dans un bourdon, quelque chose qui semble simple à la base ou minimal, mais qui est finalement très riche. Il y a une multitude de choses à écouter à l'intérieur, ça ouvre de nouveaux mondes, des nouvelles orientations, de nouveaux petits recoins à aller chercher.

**GK : Tu as utilisé un mot très fort : le verbe « s'abandonner ». C'est aussi ce qu'on ressent à l'écoute de ta musique en concert. Il faut se laisser aller complètement. S'il y a un blocage, l'expérience ne fonctionne pas. Mais à partir du moment où on accepte d'être dépassé et de se laisser prendre totalement par ce continuum sonore, quelque chose se passe. Tu évoques donc le même phénomène du côté du musicien ?**

**YG :** Ça demande en premier lieu un effort, effectivement, pour



passer un cap où on va relâcher et abandonner les craintes, les repères culturels, les habitudes. J'aime beaucoup cette notion de perte de repères. Travailler sur des temps plutôt longs induit de ne plus savoir dans quelle temporalité on se trouve ; comme travailler sur les espaces acoustiques, jouer sur les réflexions du son, induit une perte de repères dans l'espace, ne plus savoir d'où vient le son exactement. C'est pour moi l'endroit du vertige, la limite avant de tomber.

**GK : Tu cherches effectivement une relation dynamique avec les lieux où tu te produis. Tu as travaillé sur ce sujet aux Beaux-Arts de Valence, c'est quelque chose que tu expérimentes tout au long de ton parcours. Comment est-ce que ça se passe concrètement : quand tu arrives dans un lieu, tu étudies la salle ?**

**YG :** C'est très instinctif et c'est surtout dans le jeu que ça s'opère. Tous les espaces ne se prêtent pas nécessairement facilement à ce type de recherche. Il y a des endroits où je vais être confronté à quelque chose qui va être dur, où les résonances et la perte de repères sont difficiles à mettre en œuvre. Ça ne marche pas systématiquement. Il faut alors chercher des procédés dans la musique elle-même. Même les lieux de proximité avec le public, plus aptes à ce type de travail, sonnent parfois très différemment. Les lieux les plus évidents sont des espaces très résonants, comme les chapelles, qui rendent plus faciles le déploiement de ces processus.

**GK : Il y a, je crois, une dimension contestataire dans ton attitude face au temps, à ton refus des cadres et d'une vision commensurable propre à nos sociétés. Tu me confirmes ?**

**YG :** Contestataire, je ne sais pas, mais ce qui est certain est que je n'aime pas les cadres ni les étiquettes. Je n'aime pas être

enfermé, je préfère aller chercher les zones de frontière, les endroits plus flous, plus impalpables. C'est à la fois ce que je cherche dans le son mais également sans doute dans une attitude de vie au quotidien. Aujourd'hui, on est obligés de mettre des étiquettes sur tout. Moi-même j'en utilise : « musique traditionnelle » et « musique expérimentale » sont des étiquettes. Elles n'ont pas de sens, sinon au niveau individuel. J'accorde un sens très particulier à « traditionnel », qui n'est pas nécessairement le même que le tien, celui d'Erwan (N.d.A. : Keravec) ou de Lise (N.d.A. : Barkas). Je n'ai pas envie de rester bloqué à ces simples cadres. J'aime chercher la limite, la frontière. Même dans des travaux musicaux que j'ai menés récemment sur le déphasage rythmique, ce n'est pas tant l'effet du déphasage qui m'intéresse que ce qui a lieu dans l'intervalle du décalage, qui ouvre tout d'un coup un nouveau champ. Ce phénomène a lieu aussi dans les couches superposées des différentes fréquences d'un bourdon ou dans le delay que renvoie un espace où l'on joue. Tous ces microphénomènes, ces limites floues, auxquels on ne prête pas attention a priori, m'intéressent. Ce n'est pas une posture militante, mais plus un choix que je fais.

**GK : Ta vielle à roue, outre le fait que tu la sonorises, a-t-elle des particularités propres qui la distingue des versions traditionnelles (modes de jeu, cordes en plus...) ?**

**YG :** En termes de lutherie, énormément de choses ont été expérimentées depuis une cinquantaine d'années, notamment sous l'impulsion de Valentin Clastrier. On trouve aujourd'hui beaucoup d'instruments qui ont plus de cordes que les six présentes sur les modèles traditionnels. Pour ma part, j'ai changé récemment de vielle par envie de retrouver un instrument plus simple et plus

petit. Je suis passé de l'alto à la soprano, avec moins de cordes. Je ressens le besoin de retourner à cette simplicité en vue d'une certaine efficacité dans le type de son que je recherche. Je me rends compte que je n'ai pas besoin de tant d'artifices, d'un grand nombre de cordes pour obtenir ce que je souhaite. La spécificité de ce dernier instrument, fabriqué par Joël Traunecker, est la présence d'un moteur sur la roue, sur le principe des boîtes à bourdon de Léo Maurel, elles-mêmes inspirées de la roue-archet des vielles. Les boîtes à bourdon sont des instruments assez simples, avec une forme de boîte rectangulaire et quatre cordes frottées par une roue motorisée. J'ai demandé à Joël et Léo de travailler ensemble sur mon instrument. Cette vielle est équipée d'un moteur, mais j'ai toujours la possibilité de l'utiliser avec la manivelle. Et même quand le moteur tourne, je peux toujours avoir la main sur la manivelle pour des transformations sonores.

**GK : Rajoutes-tu par ailleurs des effets sur ta vielle, comme de la distorsion ?**

**YG :** J'utilise très peu d'effets. Je suis passé par là quand j'étais jeune, j'ai essayé tous les effets possibles. Mais je me suis très vite rendu compte que je pouvais produire par l'instrument lui-même les résultats que j'obtenais avec des pédales. La vielle est déjà très chargée naturellement de timbres. J'ai petit à petit délaissé tous ces effets sauf un, que j'utilise toujours : le delay. Je ne l'utilise pas comme effet mais comme manière de générer des motifs répétitifs, avec lesquels je vais pouvoir jouer.

**GK : Joues-tu toujours de la musique traditionnelle aujourd'hui ?**

**YG :** Oui, bien sûr. C'est l'un des éléments centraux qui rassemble le collectif La Nòvia, dont je fais partie. Nous sommes une douzaine

de musiciens, pour la plupart issus des musiques traditionnelles. Aux côtés de propositions très diverses plus expérimentales, on y trouve des groupes spécifiques de musique traditionnelle à danser, jouée pour du bal. Nous sommes rassemblés par une sensibilité commune, profondément liée aux musiques traditionnelles, à la fois par l'instrumentation (vielles, cornemuses, violons...) et parce qu'on a été touchés par certains aspects propres à ces musiques, qu'on a éventuellement développés dans des pratiques plus contemporaines et plus expérimentales.

**GK : La Nòvia regroupe de nombreux artistes entre la Haute-Loire, L'Auvergne, Rhône-Alpes, le Béarn, les Cévennes, les Hautes-Alpes et l'Alsace. Comment ce collectif s'est-il constitué ?**

**YG :** Ce sont des rencontres. Le collectif a été initié par notre trio cornemuse, guitare et vielle, Toad, qui a débuté en même temps que France, en 2005 (N.d.A. : avec Pierre-Vincent Fortunier et Guilhem Lacroux). C'est un trio très électrique, avec lequel nous avons décidé dès le début de faire du bal sur de la musique traditionnelle auvergnate. Nous avons eu ensuite envie de structurer le groupe et de monter une association qui allait devenir la Nòvia, qui nous a permis de salarier Elodie (N.d.A : chargée de production), qui travaille quasiment depuis le début pour le collectif. Il y a eu simultanément les rencontres avec Basile Brémaud et Jacques Puech, qui ont amené d'autres personnalités autour de Toad, des nouveaux projets, des nouveaux groupes. Le collectif est progressivement devenu ce qu'il est aujourd'hui avec ses douze musiciens.

**GK : D'où vient ce nom, la Nòvia ?**

**YG :** Si mes souvenirs sont bons, c'est un hommage repris sur le disque éponyme d'Acid Mothers

Temple, sur lequel on trouvait une reprise d'une chanson traditionnelle occitane du même titre, qui signifie « la jeune mariée ».

**GK : Tu as eu beaucoup de collaborations, beaucoup de groupes. Tu as enregistré également énormément de disques (j'en ai compté trente-huit, en solo ou avec des formations diverses). Comment expliques-tu cette soif de création, d'enregistrement, de rencontres ?**

**YG :** Les disques ne font pas partie d'une finalité pour moi. J'ai mis très longtemps avant de me décider à enregistrer des albums. Au début, ça ne m'intéressait pas du tout. Je me suis mis à faire des disques avec Toad et la Nòvia, tout simplement parce que ça nous permettait de diffuser notre musique, de la faire connaître, en vue d'avoir des dates de concerts. C'était purement fonctionnel, et ça l'est toujours un peu. Je considère ce qu'on y trouve comme un instant particulier de la musique, mais qui pourrait être complètement différent en concert, ou si on l'avait enregistré quelques jours plus tard. Je n'ignore tout de même pas complètement la dimension artistique : quand on fait un disque, je réfléchis à la manière d'adapter la musique pour qu'elle puisse être perçue au mieux, et tendre vers ce que je voudrais qu'on y entende. Et puis il faut dire que sur ce nombre de disques, il y a des éléments que je ne contrôle pas. C'est le cas des disques de France. On ne va jamais en studio avec ce groupe, ce ne sont que des enregistrements live, et parfois même des enregistrements assez aléatoires. Je crois que certains d'entre eux ont juste été réalisé avec un petit enregistreur tenu par quelqu'un dans le public. En fait, pour France, je ne contrôle pas du tout, Jérémie s'en charge avec son label. J'ai fait ce choix de laisser faire, c'est ma volonté. Pour moi, faire exister un groupe comme France sur disque n'a pas de sens. Ces albums existent et je ne les renie

pas non plus, mais je considère les disques comme des archives, ils n'ont pas plus de valeur que ça pour moi. S'ils devaient disparaître, je n'en serais pas malheureux. Ce dont j'ai besoin est d'être confronté au live, dans une situation de proximité avec l'auditeur.

PROPOS RECUEILLIS PAR GUILLAUME KOSMICKI LE 12 FÉVRIER 2021