

(im)pulse Journal

Eklekto

Numéro 2, 2^e semestre 2017

FIG. 6

FIG. 7

eklekt

Depuis sa création en 1974 sous le nom de Centre International de Percussion, Eklekto s'est toujours distingué par sa constitution originale. Alors que d'autres ensembles de percussion contemporaine étaient incarnés par un groupe immuable, généralement de quatre ou six percussionnistes, Eklekto a toujours défendu l'idée d'un ensemble de musiciens à dimension variable, fluctuant au gré des projets, des besoins, des spécialisations des musiciens.

Ce mode d'organisation, qui pouvait paraître singulier à l'époque, semble aujourd'hui parfaitement taillé dans l'actualité. Les dernières années ont vu éclore un nombre grandissant de nouveaux groupes, ensembles, associations. Dans un même temps, la quantité de musiciens actifs sur les scènes de musique de création est également grandissante. Les collaborations extra-régionales et internationales sont courantes, facilitées par l'accessibilité aux moyens de transports. Parallèlement, le marché de la musique exige de plus en plus de diversité, de flexibilité.

Tous ces facteurs privilégient la création d'ensembles ouverts et flexibles, dont les différents membres n'habitent même pas toujours dans la même ville, ni dans le même pays.

Le concept d'institution monolithique de musique contemporaine est réservé à des ensembles existant depuis plusieurs décennies déjà, et l'appartenance d'un musicien à une seule entité n'est plus du tout un standard : un même musicien navigue le plus souvent d'un groupe à un autre. On peut ainsi imaginer que la manière de « jouer ensemble » a par conséquent évolué. Reste à évaluer quel impact ces phénomènes peuvent avoir sur la qualité de la musique, et par conséquent sur le public.

Le collectif Eklekto, qui rassemble une trentaine de percussionnistes de la région genevoise, fonctionne en ce sens comme un point de rencontre. Chaque projet est l'objet d'une remise à plat, d'un partage des expériences individuelles, d'un questionnement autour de la notion de groupe de travail.

Cette question est-elle aussi présente chez les compositeurs, dans la manière de penser la musique ? Le nouveau projet de Thomas Meadowcroft (lire l'interview en page 4) en est un exemple concret, puisque le processus autour de son œuvre dépend d'une problématique liée à la communication à distance.

A l'inverse, la pièce de Ryoji Ikeda, créée en 2016, avait privilégié une collaboration quasi fusionnelle entre le compositeur et les interprètes (lire à ce sujet l'article de Jérémie Szpirglas en page 6). Et dans un autre registre, le 4 novembre prochain, Eklekto présente les lauréats d'un appel à projets lancé au début de 2017. Sous le thème « Fall In » (littéralement « se rassembler » et « s'effondrer » en anglais), plus de cinquante jeunes compositeurs ont proposé des projets musicaux qui traitent directement et indirectement de la notion de rassemblement et de solitude. Cette année, les participants venaient de 25 pays différents issus des cinq continents. Une preuve que la question interroge bien au-delà des frontières.

Alexandre Babel

Eklekto à Genève

4.11.2017

L'abri, Espace culturel pour jeunes talents < FALL IN >

18 + 19.11.2017

Théâtre du Galpon *Discount Minimal*

4.11. 2017 – 20h
L'abri, Espace culturel
pour jeunes talents

< FALL IN >
Lauréats de l'appel
à projets 2017

Comment se regroupe-t-on aujourd'hui ? Comment, dans la société contemporaine, se situe-t-on face à soi-même et face au(x) groupe(s) ? Des jeunes compositeurs du monde entier ont répondu à l'appel à projets lancé par Eklekto, en présentant des idées musicales qui interrogent à la fois la notion de solitude et de rassemblement. < FALL IN > présente la réalisation des quatre projets lauréats.

Programme

David Bird (US)
Hyper-Structure (2017, CM)
pour trio de percussion, électronique
et installation lumière

Léo Collin (FR/CH)
Fall in citizen (2017, CM)
pour trois percussionnistes
et un public

Luc Döbereiner (DE)
Mitsein (2017, CM)
pour trois percussionnistes
et électronique

Jamie Hamilton (UK)
Perfect Memories (2017, CM)
pour trois percussionnistes
et leur smartphone

Percussion
Alexandra Bellon
Anne Briset
Fabien Perreau
Pascal Viglino

Coproduction
Eklekto
L'Abri, Espace culturel
pour jeunes talents

Soutiens
Ville de Genève
Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

18.11.2017 – 20h
19.11.2017 – 18h
Théâtre du Galpon

Discount Minimal

Suis-je déjà passé par ici ? Ai-je déjà rencontré cette personne ? Où ai-je laissé mon sac ? La nouvelle création du compositeur Thomas Meadowcroft est une invitation à déambuler dans un univers composé de huit percussionnistes mis en lumières par le plasticien Florian Bach. *Discount Minimal* est une lente fresque qui joue avec notre mémoire immédiate et notre rapport à la distance et au temps.

Programme

Thomas Meadowcroft (AUS)
Discount Minimal
(CM, 2016–2017)
pour huit percussionnistes

Percussion
Anne Briset
Nicolas Curti
Maximilien Dazas
Louis Delignon
Dorian Fretto
Lucas Genas
Jeanne Larrouturrou
Pascal Viglino

Création Lumière
Florian Bach

Direction musicale et artistique
Alexandre Babel
et Thomas Meadowcroft

Production
Eklekto

Soutiens
Ville de Genève, Loterie Romande,
Fondation Nestlé pour l'Art

Billetterie
www.galpon.ch/reservations

Eklekto en tournée

30.09.2017

Die Welt nach Tiepolo Berlin (DE)

24.10.2017

Eklekto/Ryoji Ikeda Kyoto (JP)

30.09.2017 – 20h
Radialsystem V, Berlin (DE)

Die Welt nach Tiepolo KNM Berlin/Eklekto

Eklekto rejoint l'ensemble KNM Berlin dans la capitale allemande pour un concert collaboratif inspiré de l'œuvre de Giovanni Battista Tiepolo *Apollon et les quatre continents*.

Programme

Kevin Volans (ZA)

Asanga
pour percussion solo

Georges Aperghis (FR/GR)

Triangle carré
pour quatuor à cordes
et trio de percussion

Lars Peter Hagen (NO)

Johannesburg Hymns
pour ensemble

Hugues Dufourt (FR)

L'Afrique d'après Tiepolo
pour ensemble

**Percussion traditionnelle
de la cour du roi d'Ouganda**
Amadinda/Akadinda

Percussion

Thierry Debons
Louis Delignon
Pascal Viglino

Ensemble KNM Berlin

Coproduction

Eklekto
Ensemble KNM Berlin
Radialsystem V

www.radialsystem.de

24.10.2017 – 19h30
Kyoto Experiment, Kyoto (JP)

Eklekto/Ryoji Ikeda

Acclamé aux quatre coins du monde, l'artiste japonais Ryoji Ikeda s'est rendu célèbre pour sa musique à l'esthétique numérique minimaliste ainsi que pour ses installations vidéo monumentales. Dans *Music for percussion*, commande d'Eklekto, il livre une partition qui n'utilise que des instruments purement acoustiques. Une musique d'une extrême épuration qui rappelle directement les travaux électroniques d'Ikeda.

Programme

Ryoji Ikeda (JP)
Music for percussion (2016)

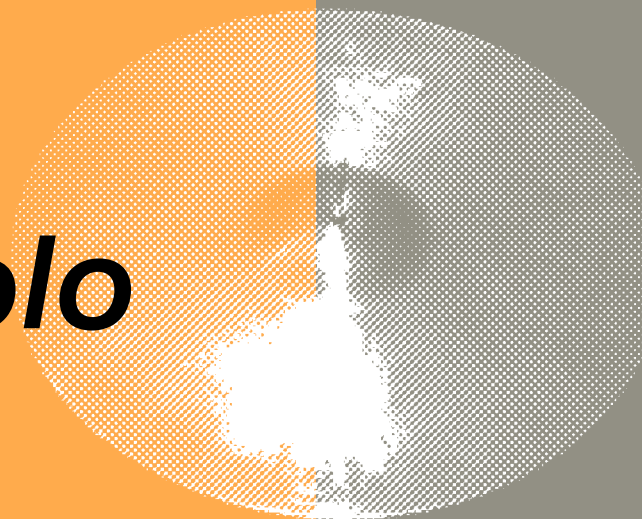
Percussion

Alexandre Babel
Stéphane Garin
Lucas Genas
Dorian Fretto

Coproduction

La Bâtie – Festival de Genève
Eklekto
Ryoji Ikeda Studio

www.kyoto-ex.jp



Interview

Thomas Meadowcroft

L'univers merveilleux et intrigant du compositeur australien Thomas Meadowcroft est une invitation à la rêverie. Décrite comme « un post-rock rêveur » (New York Times) ou « capable d'atteindre une inexprimable pureté » (Le Monde), sa musique brouille les pistes entre culture pop et tradition académique. Thomas Meadowcroft a étudié la composition auprès de George Crumb et Brian Ferneyhough ; il a composé pour grand orchestre, solistes et ensemble de chambre. Et lorsqu'il ne parcourt pas le monde pour se produire en solo avec son appareil à bande Revox, il joue de l'orgue électrique dans des projets de musique improvisée dans sa ville d'adoption, Berlin. Eklekto reste encore sous le charme de son apparition à Genève en 2013, lorsqu'il était l'invité du festival *Batteries* où un concert-portrait lui était consacré. En 2017, le collectif genevois renouvelle la collaboration avec le compositeur autour d'une création en première mondiale, *Discount Minimal*, les 18 et 19 novembre au Théâtre du Galpon.

La rencontre a lieu à Berlin, un matin d'orage, sur la terrasse précairement abritée du café Weinerei.

Alexandre Babel

En avril 2016 a eu lieu un premier travail préliminaire pour le projet *Discount Minimal*. Vous avez envoyé depuis Berlin des enregistrements audio aux percussionnistes d'Eklekto. La consigne aux musiciens était d'écouter les pistes, de s'y familiariser, d'essayer de jouer par dessus en improvisant et d'enregistrer le résultat. Ces nouveaux enregistrements vous ont ensuite été renvoyés à Berlin pour servir de base au processus de composition. Est-ce que ce genre de collaboration à distance, sans contact direct avec les interprètes, vous est familier ? Comment vivez-vous généralement le contact avec les interprètes ?

Thomas Meadowcroft

Le phénomène de rapport intime entre compositeur et interprète, dans le cas où la collaboration s'étend au-delà de la simple transmission d'une partition finie à un exécutant, est surtout réservé au contexte privilégié de musique de chambre contemporaine. En ce moment, j'écris de la musique pour grand orchestre, et c'est complètement différent. Avec un orchestre de plus de 80 musiciens, le compositeur ne peut pas connaître tout le monde. Une bonne manière de se familiariser avec les musiciens d'orchestre est de se rappeler qu'ils portent en eux une expérience issue de la longue tradition de l'orchestre classique. En considérant cela, on peut présumer un certain nombre de choses – comment ils vont penser, se comporter face à la partition, etc. Lorsqu'on est face à un ensemble plus réduit et qu'on ne l'a pas encore rencontré, comme c'est le cas avec Eklekto, le rapport est tout aussi spé-

latif : on peut imaginer de manière abstraite le caractère et les habiletés musicales des musiciens en considérant le parcours qui les a motivés à arriver là où ils sont. Je suis en train d'imaginer les choses comme ça en ce moment.

AB Si je comprends bien, c'est une manière assez pragmatique, voire technique, d'envisager le rapport humain avec l'interprète.

TM Non, c'est assez poétique, en fait. Si je prends la musique pour percussion, par exemple, je pars du principe que mes propres intérêts pour la percussion vont inévitablement rencontrer certains des intérêts du musicien à qui j'ai affaire. C'est une sorte de recherche d'une connexion intime au fait. Cela dit, j'ai toujours été sceptique face la théorie qu'une alchimie intime entre compositeur et interprète soit requise pour le succès d'une collaboration. Cela influe sur la situation de travail, bien sûr, mais pas automatiquement sur la qualité du résultat. Il y a des musiciens que je connais depuis 20 ans avec qui j'aime travailler, il y en a d'autres que je viens de rencontrer avec qui j'aime travailler aussi.

AB Vous avez beaucoup écrit pour percussion. Un sextuor, un trio, un solo, de nombreuses pièces mixtes... Quel est votre rapport à cet instrument ?

TM J'écris beaucoup pour percussion parce qu'on me le demande (rires)! Plus sérieusement, les raisons sont multiples,

j'apprécie l'historique de la percussion pour sa place dans la musique du XX^e siècle, la nature variée des possibilités de jeu (qui n'est pas sans rappeler la fluidité de l'époque dans laquelle nous vivons) et, surtout, le côté pratique et flexible des percussionnistes, une qualité que l'on ne trouve pas automatiquement chez d'autres instrumentistes. Mais j'adore écrire pour quatuor à cordes aussi ! Peut-être précisément parce que c'est l'extrême inverse...

AB Vous jouez vous-même de l'orgue électrique. J'ai toujours aimé imaginer une corrélation possible entre l'orgue et la percussion, deux instruments que tout semble opposer.

TM Lorsque j'ai écrit la pièce « Home Organs » (pour les percussions de Strasbourg en 2000, ndlr.), je me suis demandé comment recréer des sons tenus, propres à l'orgue, à l'aide d'instruments frappés. La tension contenue dans ce paradoxe est à l'origine de la pièce. Cela a mené à l'élaboration d'une série de modes de jeu souvent étranges, qui m'ont permis de transposer la qualité sonore de l'orgue ou des synthétiseurs vers la pratique des percussionnistes. C'est le point de départ esthétique de mon travail avec la percussion.

AB Il y a cette pièce pour percussion solo que vous avez écrite en 2003, « Plain Moving Landfill ». Elle me semble être une pièce de référence pour plusieurs raisons. Son titre d'une part, qui évoque les décharges publiques composées de différentes couches de détritus, une forme de « géologie du déchet ». Mais aussi la composition très inhabituelle, qui est construite par de longues couches sonores qui se superposent les unes aux autres.

TM En effet, je suis fasciné par l'importance, dans la conscience collective, ou plutôt dans l'inconscience collective, du phénomène des déchets – notamment les fameuses mers de bouteilles plastiques contenues dans les océans. Mais ce qui m'intéressait surtout dans cette pièce, c'était la possibilité de rajouter des couches sonores sur une base fixe. La pièce présente un catalogue de possibilités, et le percussionniste peut les utiliser à sa guise, dans l'ordre qu'il veut, le nombre de fois qu'il veut. Au début du processus de composition, la partition était extrêmement complexe et précise. Au fur et à mesure que la pièce a évolué, elle s'est simplifiée, pour arriver à cet état qui laisse une certaine liberté à l'interprète. La partition est reléguée au second plan, elle constitue plutôt une série d'indications.

AB Ce processus nous rapproche du projet sur lequel vous travaillez pour Eklekto : dans *Discount Minimal*, le but est aussi d'avoir un minimum de partitions sur scène, et de laisser de l'autonomie aux interprètes. Une alternative à la notation en somme.

TM Je pense qu'il faut contextualiser cette question autour de la notation. Dans la musique contemporaine au cours des dernières décennies, on a assisté à plusieurs retours de tendances, certaines qui nous rapprochent d'une notation indéterminée, et d'autres qui rattachent à une manière très stricte et complexe de noter la musique. Ce phénomène de retour de tendances est récurrent. L'autre jour, je travaillais à mes partitions orchestrales dans un studio à Kreuzberg et, dans le studio voisin, un groupe

de jeunes DJ's mixaient de la musique électronique. Leur matériau de base était une boucle rythmique à quatre temps, dont le quatrième temps était remplacé par un silence. Dans la musique électronique pop et dance qui a émergé dans les années 90, le quatrième temps était toujours rempli de sons et d'effets en tous genres. Je me suis dit : « Mon dieu, il a fallu attendre pas moins de 20 ans pour entendre cette musique avec une pause sur le quatrième temps ! ». Mais au final ces lents changements sont naturels, ils dépendent de la nature des gens qui produisent cette musique. Dans la musique contemporaine c'est pareil, on assiste à ces changements qui sont humains. Mais ils sont souvent motivés par des effets de modes, voire par des nécessités liées au marché. Les années 80 ont été riches en la matière. On avait en même temps Iannis Xenakis avec sa notation mathématique, puis Morton Feldman, un exemple très critique, puisqu'après être passé de la notation classique à l'invention de la partition graphique, il est revenu à une forme très singulière de notation stricte. Puis la mouvance des compositeurs de la « nouvelle complexité » qui ont proposé des œuvres très difficiles, d'une extrême complication et strictement composées de A à Z. Et aujourd'hui, nous nous trouvons dans un moment un peu flou, où beaucoup de compositeurs renouent avec des techniques du passé comme la composition en modules ou des principes dérivés du « performance art », le « do it yourself » (des phénomènes présents dans les années 70, ndlr.).

AB Mais en même temps, nous sommes à un tournant où il ne reste plus beaucoup de choses à inventer dans la musique contemporaine, ce qui induit une attitude de récupération d'éléments du passé. Ne pensez-vous pas que toutes ces tendances vont et viennent en continu, sans se soucier de quelconques effets de mode ou autres ?

TM C'est justement ce qui me fascine et qui me dérange en même temps : je n'arrive pas à observer de cycle de tendances comparable à ceux que l'on trouve dans l'art contemporain par exemple. Où dans la mode. Ou alors dans la culture culinaire. J'ai plutôt l'impression que la musique contemporaine subit conjointement les changements de toutes les autres scènes. Une manière de se conformer de manière passive, le plus souvent en suivant une logique de marché. J'ai toujours trouvé étonnant à quel point ce phénomène est démenti, autant qu'il est utilisé. Même si, paradoxalement, la logique de marché ne devrait pas être nécessaire, puisqu'en Europe, la musique contemporaine est financée en majorité par les subventions publiques, et n'engendre pas de gains. Mais ça, c'est une autre discussion.

AB Parallèlement aux changements de tendance, et suivant une même logique, la musique contemporaine est aussi friande de l'appropriation d'autres médias ou disciplines. Je pense à la musique électronique, la vidéo, la performance.

TM En effet. Sans poser de jugement sur ce phénomène, je me demande toujours pourquoi. Toute discipline artistique a son propre développement, sa propre histoire, sa propre esthétique. Quelle est la logique culturelle qui force la musique contemporaine à vouloir naïvement récupérer d'autres disciplines pour son propre compte ? Voilà aussi un phénomène fascinant.

AB Vous qui pratiquez, justement, la musique improvisée dans des cadres moins académiques, comment vivez-vous ce phénomène ?

TM A vrai dire, ce que je vis en ce moment précis dans mon travail est totalement différent, mais nous ramène à la question des principes de notation. Je travaille sur une pièce pour orchestre dont l'écriture est très classique, qu'il s'agisse de l'harmonie, des dynamiques, de l'articulation. Et en travaillant autour de l'orchestration, j'ai remarqué à quel point j'avais sous-estimé la complexité de la notation classique occidentale. J'ai étudié certaines partitions de John Williams pour le cinéma, et j'ai été surpris de la beauté et de la simplicité de l'articulation orchestrale de la section de cuivres, par exemple. Son utilisation du *marcato* est absolument remarquable. Ce constat a été libérateur pour moi. Mais ça m'a rendu aussi un peu dubitatif quand à la légitimité de la musique contemporaine à travers constamment des révolutions autour de la notation – c'est comme si nous passions à côté des préoccupations essentielles...

AB En même temps, si on prend, par exemple, la notation graphique dans les années 50, cette technique d'écriture a émergé à ce moment là pour des raisons réelles : elle permettait de produire un effet musical qui n'existait pas par le passé.

TM Bien sûr, mais il s'agissait de la première apparition de cette technique, pas de sa récupération à une époque ultérieure. Dans les années qui ont suivi la notation graphique, lorsqu'on est revenu à des modes d'écriture plus strictes, les compositeurs avaient encore les notions de notation graphique en tête, ce qui inévitablement provoque une influence sur l'écriture.

AB En tant qu'interprète, je ne peux pas m'empêcher de faire un parallèle avec les techniques d'interprétation : les instrumentistes d'aujourd'hui ont une connaissance et expérience très larges de toutes les techniques de notation possible. Il y a cet exemple paradoxal – être capable de déchiffrer une partition extrêmement complexe, comme s'il s'agissait d'une partition graphique.

TM Ou alors l'inverse (rires). Mais pour revenir au projet que nous préparons avec Eklekto, le processus de notation se décidera en partie sur le terrain, simultanément avec le début des répétitions, ce qui est un procédé pour le moins original. Je pense qu'il sera intéressant de discuter des solutions qui auront été trouvées. Mais n'en parlons pas trop tôt, attendons que la première soit passée. Pour paraphraser Debussy, « c'est l'œuvre qui construit l'idée, ce n'est pas l'idée qui construit l'œuvre ».

Propos recueillis et traduits par Alexandre Babel

Une collaboration unique en son genre

Entretien avec Stéphane Garin

La saison dernière, quatre membres de l'Ensemble Eklekto se sont engagés dans un travail approfondi avec Ryoji Ikeda en vue de la création d'une œuvre. Jusque-là, rien d'étonnant. Seulement Ryoji Ikeda n'est pas un compositeur au sens académique du terme. D'abord DJ, il se consacre à l'art sonore via les musiques électroniques avant de se lancer dans la création d'installations audiovisuelles monumentales et radicales, inspirées de logique mathématique. Il n'a donc pas de formation musicale classique: non seulement, il n'est pas familier des instruments acoustiques et n'en connaît pas toutes les possibilités, mais il ne maîtrise pas non plus la notation musicale conventionnelle, qui lui permettrait de transmettre ses idées sonores à ses interprètes. Il a donc fallu inventer ensemble une méthode de travail: Stéphane Garin, l'un des percussionnistes, nous raconte cette aventure aussi intense qu'inattendue.

Jérémie Szpirglas

Qu'est-ce qui distingue les conditions de votre travail avec Ryoji Ikeda de celles d'une collaboration habituelle avec un compositeur passé par un cursus de conservatoire?

Stéphane Garin

Ce qui change véritablement, c'est que les autres musiciens et moi-même n'avons pas été pour lui un instrument de diffusion d'une œuvre, mais bien un instrument de travail. C'est à dire un ensemble qui, semaine après semaine, explore, initie, crée. La plupart du temps, même dans une démarche d'une création, nous sommes dans une temporalité serrée, avec un nombre limité de services et de répétitions, tendue vers une performance dont la date a été déterminée en amont. Peu importe le résultat, il faut jouer ce soir-là: c'est ce que j'appelle une logique de diffusion.

Avec Ryoji Ikeda, nous étions à des années-lumière de cela. Dès le lancement du projet, la discussion première a concerné le temps nécessaire pour le faire aboutir. En tant que musicien, ce qui m'intéresse le plus dans une collaboration, et *a fortiori* une collaboration avec un artiste comme Ryoji qui n'a pas de formation académique, c'est de passer du

temps ensemble, beaucoup de temps, afin de construire ensemble la pièce. Je suis de moins en moins à l'aise avec les méthodes habituelles de la création: on attend patiemment la partition, pour la jouer du mieux possible. Même avec des compositeurs «traditionnels», cette manière de faire est souvent peu satisfaisante. Peut-être parce que, le plus souvent, on lit trop bien (ou on croit lire trop bien) et on reste en surface. Certes, on n'a pas besoin du compositeur pour comprendre sa partition, mais, d'expérience, j'ai constaté que c'était toujours mieux d'avoir un contact direct avec lui.

Dans le cas présent, c'était une véritable résidence de travail: il a véritablement pu s'emparer des instruments et bâtir une pièce cohérente, en accord avec son esthétique.

JS Comment avez-vous procédé?

SG Nous nous sommes vus pour trois sessions de travail intensif. D'abord seulement en duo avec Alexandre Babel à Genève, pendant trois jours, où Ryoji a eu accès à tous les instruments afin qu'il puisse faire son choix. Cette première étape s'est avérée pour le moins laborieuse pour nous: il nous a simplement demandé de jouer.

JS Jouer quoi? Du répertoire?

SG Non. Jouer. Simplement. Ce qu'on ne fait jamais habituellement: jouer sans savoir ce qu'on joue. Tout et n'importe quoi. Il s'intéressait avant tout au son que les instruments sont susceptibles de produire. Nous lui avons donc présenté la quasi-totalité des possibles de la palette sonore des percussions. C'est quelqu'un qui parle très peu. Ce n'est qu'au bout de quelques heures qu'il nous a enfin donné une première indication, une première idée, un test pour explorer l'étendue des possibles.

JS Quel genre de tests? Parlait-il en termes de résultat sonore ou de mode de jeu?

L'un et l'autre. Par exemple, s'agissant du triangle: pouvions-nous en jouer de manière très rapide, par séquence par sept, avec un

premier coup «ouvert» et les six autres «fermés» (le triangle bloqué avec les mains)? Nous était-il possible de le jouer le plus doucement possible? Jusqu'à quelle puissance pouvait-on aller? Pouvait-on faire le tour des trois côtés du triangle? Pouvait-on l'étouffer? Contre la jambe? Avec la main et la jambe? Quel est le son le plus sec que l'on peut obtenir avec triangle? Combien de temps résonne-t-il? Idem pour les crotales: baguette dure, baguette douce, avec archet, combien de crotales ensemble?

Il faisait le tour du propriétaire, très méthodiquement. Et notait tout, avec un papier et un stylo — ce qui est assez inattendu de la part d'un artiste aussi au fait de la chose numérique: on s'attendrait à un véritable geek, entouré de technologie, mais non.

JS Comment a-t-il approché la percussion?

SG La percussion est un instrument particulier car elle offre énormément de possibilités. Or Ryoji Ikeda travaille au contraire avec un matériau extrêmement réduit. D'autres compositeurs utilisent le matériau le plus large possible. Pas lui. Si son art est très dense et électrique dans son aboutissement, il s'élabore à partir de peu de matière. Au cours d'une rencontre autour de la tournée d'un de ses spectacles auquel je participe (avec électronique, donc assez proche de son univers habituel), comme on lui demandait pourquoi son travail visuel se réduit au noir et blanc, il a répondu: «Il y a trop de possibilités avec les couleurs».

Je crois que ces sessions préliminaires l'ont beaucoup aidé à cet égard: il a choisi pour chacune de ses quatre pièces un dispositif unique et homogène (le corps, le triangle, des crotales, des cymbales).

Au cours d'une deuxième session de travail de quatre jours et quatre nuits, à Berlin, nous avons exploré ensemble d'innombrables modes de jeu afin d'élaborer son vocabulaire, sur lequel il s'était du reste déjà fait une petite idée. Un vocabulaire qui s'est avéré assez fidèle à celui qu'il utilise dans ses travaux avec l'électronique: des sons assez métal-

liques, dans l'aigu, pauvres en harmoniques. Et un vocabulaire qui, là encore, se réduit à quelques sons. Ainsi, dans la pièce pour le corps, qui ouvre le cycle, on se contente de trois gestes : taper dans les mains, taper du pied sur le sol, taper des mains sur les cuisses. C'est quelqu'un de très pragmatique à cet égard et cela ne m'a pas surpris : les instruments et les sons retenus sont en totale adéquation avec ce que je connaissais de lui. Pour la pièce de crotales, il a ainsi choisi pour chacun des deux percussionnistes un même jeu de crotales (do, mi, fa, fa#, si, do). Lorsqu'on frotte un crotale avec un archet, le son est quasi pur : on croirait entendre une sinusoïde, sans aucune harmonique. Empilant et combinant ces son continus de crotale frotté, la pièce se présente comme plusieurs une succession « d'accords ».

Seule la dernière pièce, pour cymbales, fait figure d'exception. Parce que les cymbales sont au contraire extrêmement riches harmoniquement. Cela étant, il est resté fidèle à lui-même en choisissant douze cymbales spécifiques, qui nous accompagnent en tournée : on ne joue pas sur n'importe quelle cymbale ! Et pas n'importe comment : d'abord avec une baguette superballe, puis avec des baguettes douces et enfin dures. Cette dernière pièce est la seule qui prévoit quatre percussionnistes et chacun passe ainsi de cymbale en cymbale pendant une vingtaine de minutes assez « ambient ». C'est du reste celle qui relève le plus de l'installation.

L'univers de Ryoji comportant bien souvent une composante visuelle, il a de fait tout de suite songé à la dimension scénique de la chose — qui reste, certes, minimale, mais significative.

JS A partir de là, comment a-t-il composé sa pièce ?

SG Je ne le sais pas exactement. Je sais qu'il s'est enfermé pendant une semaine dans une chambre d'hôtel parisien (alors même qu'il habite Paris !) et qu'il a composé sur son ordinateur. Avant notre troisième et dernière session de travail à Genève, qui a duré pendant les douze jours et nuits menant à la création, il nous a envoyé des partitions par mail. Certaines pièces, comme la pièce pour le corps, avaient été composées à partir de sons MIDI échantillonnés et la partition qu'il en avait tirée était absolument illisible. Sans doute générée par une espèce de logiciel traducteur MIDI/écrit, elle transcrivait sur six ou sept portées ce qu'on aurait pu écrire sur une seule.

La pièce de triangle, en revanche, est un enchaînement de séquences de coups, sur deux modes de jeu différent, ouvert et fermé, avec toute une échelle de dynamique, et sa partition était une succession de chiffres : n X m, par exemple, signifiait qu'il fallait jouer une séquence de n coups, répétée m fois. Et ainsi de suite.

JS Ce processus de composition en collaboration interroge quant à la paternité de l'œuvre. N'en devenez-vous pas, Alexandre et vous, les co-créateurs ? Si vous ne lui aviez pas montré tous ces gestes de cette manière-là, précisément, il ne les aurait peut-être pas retenus — et pas non plus agencés ainsi qu'il l'a fait. Vous vous êtes livrés ensemble à tant d'expériences et d'essais que votre patte de musicien s'est trouvée profondément inscrite dans les gestes utilisés. Ces mêmes expériences, faites dans les

mêmes circonstances par le même compositeur, mais avec d'autres musiciens, dotés de leurs affects propres, se seraient sans doute passées différemment, et n'aurait pas produit les mêmes résultats. Et le discours serait peut-être allé dans une autre direction.

SG C'est absolument certain : la relation humaine a influencé le processus de composition. Mais je lui laisse la paternité de la composition : il est seul responsable de sa pièce. De fait, après les deux premières sessions de travail, nous nous sommes contentés d'attendre la partition : c'est lui qui a formalisé le discours.

JS Vous avez proposé le matériau, le lexique et même peut-être une forme de syntaxe, mais la forme globale du discours lui revient.

SG C'est cela, exactement.

JS Cette pièce est donc bien de lui... À ce sujet, précisément, nous avons déjà dit qu'il vient d'un autre milieu, celui de la musique électronique et des installations audiovisuelles : cela change-t-il son approche de la composition musicale — non pas au sens de l'organisation des sons, mais du tissage du temps et de la conception d'une œuvre d'art ? Comment son statut d'étranger au sérail s'exprime-t-il dans le processus de création ?

SG Une chose, peut-être, nous a un brin étonné à ce propos : nous avons tenté à de nombreuses reprises de l'emmener sur d'autres chemins, en matière de sonorités, d'inventivité, d'esthétique, mais il a tenu à travailler avec des matériaux très classiques, sur des instruments ordinaires, en nous disposant sur scène de manière somme toute assez habituelle. Il voulait jouer avec les codes de la musique de concert — d'une manière sans doute différente de celle d'un compositeur de musique occidentale de tradition écrite aujourd'hui.

Néanmoins je ne vois pas en quoi son approche devrait être foncièrement différente de celle des autres compositeurs. Le grand défi qui se pose aux musiciens issus du conservatoire, c'est de désapprendre ce qu'ils ont appris ! Lui n'en avait pas besoin : il savait déjà bâtir une œuvre d'art. Il a conçu celle-là comme les autres : en définissant le cadre, en choisissant le matériau brut, puis l'organisation des éléments, avant d'aborder le contenu. Après tout, maîtriser les codes n'est pas l'alpha et l'oméga de la création : il faut savoir qui l'on est. Et Ryoji Ikeda le sait. Il se connaît bien.

La preuve : sa pièce est indéniablement, indubitablement, de lui. Nous en sommes restés abasourdis. À commencer par son exigence de reproductibilité de chaque geste, qui doivent être à chaque fois exactement identiques. Cette obstination a d'ailleurs été assez compliquée pour nous : souvent nous avons douté de ce qu'il nous proposait — nous avons le sentiment d'un discours assez piteux : le jeu sur le corps, par exemple, nous paraissait tellement banal. Surtout, il nous a poussé jusque dans nos retranchements, pour jouer le plus parfaitement, le plus précisément possible. En se rapprochant le plus possible de la perfection, voire de la machine. Il nous a fait travailler comme des fous pour que chaque claquement de main produise le même son exactement. Je me souviens : il était en face de moi et, à chaque

claquement de main, il disait : non, oui, non, non, et ainsi de suite. Je m'en suis ouvert les mains ! C'était incroyable. J'en devenais fou, je me suis mis en colère.

Ce n'est qu'ensuite, en écoutant l'enregistrement du concert, que nous nous sommes rendus compte de la qualité de ce travail et de la force de cette musique, de ce que cette exigence avait produit : nous avons en effet obtenu des résultats très éloignés de ceux dont on a l'habitude dans pareils cas — la pièce pour corps, par exemple, y gagne une raideur, une qualité sonore indicible qui la rend très différente d'un *Clapping Music* de Steve Reich, par exemple.

JS Pourquoi n'a-t-il pas eu recours à l'électronique s'il voulait une telle reproductibilité ?

SG Parce que nous ne sommes quand même pas si parfaits que cela : l'organique s'y ressent malgré tout. Au reste, au cours du travail sur la pièce de triangle, il m'avait demandé d'enregistrer chaque séquence et de les lui envoyer pour qu'il puisse composer à partir de ces échantillons. Il suffit de comparer son collage et notre enregistrement pour se rendre compte de la différence : nous restons des êtres humains, vivant une belle expérience — c'est « amoureux » à l'intérieur.

JS Autre souci concernant un compositeur qui n'a pas de formation académique : il ne sait pas écrire une partition. Comment pérenniser l'œuvre pour que d'autres interprètes puissent s'en emparer ?

SG C'est le travail que Ryoji Ikeda nous a demandé de réaliser à présent : l'aider à éditer la partition. Nous-même la connaissons par cœur — c'était une autre de ses exigences. Le discours peut paraître dense et complexe à jouer, mais sa notation ne posera pas de problème particulier. C'est d'autant plus vrai que les partitions de percussion, aujourd'hui, s'accompagnent toujours d'une légende sur les différents modes de jeu. Celle de Ryoji sera donc sans doute écrite de manière conventionnelle, avec des rythmes et des hauteurs.

La pièce de cymbale nécessitera sans doute une attention particulière et sa notation relèvera peut-être davantage de la partition graphique : tout simplement parce que les cymbales sont disposées et espacées d'une manière précise et singulière sur le plateau, et que les percussionnistes doivent aller de l'une à l'autre — et il serait bon sans doute d'indiquer le métrage entre chaque cymbale et le minutage des déplacements. Ce sera donc un peu moins conventionnel, mais rien que n'ait déjà fait d'autres compositeurs.

JS Quelles leçons tirez-vous de cette expérience ?

SG Non seulement ce processus est absolument incontournable lorsqu'on veut travailler avec un compositeur sans formation académique, mais je suis persuadé qu'il porterait aussi ses fruits avec d'autres, plus au fait de la tradition européenne d'écriture musicale. Mais cela nécessite des moyens conséquents — et un investissement personnel des musiciens que peu sont prêts à accorder.

Eklekto c'est

... un collectif de percussion contemporaine basé à Genève
... trente percussionnistes qui forment un groupe à géométrie variable... des musiciens passionnés et engagés qui jouent le répertoire de demain... une centaine de créations depuis 1974... des collaborations avec des artistes et compositeurs de notre temps... des concerts et performances dans des lieux habituels et des espaces atypiques... un instrumentarium de plus de 1000 pièces... une vingtaine d'ateliers de médiation et découverte auprès du jeune public... des centaines d'auditeurs qui découvrent et redécouvrent la percussion

Soutenez Eklekto

Vous souhaitez faire partie des membres d'Eklekto? Engagez-vous à nos côtés et recevez régulièrement nos informations! Vous bénéficierez du Pass Eklekto qui offre beaucoup d'autres avantages en plus du plaisir de soutenir la percussion et son répertoire en création. Détails et adhésion par e-mail: admin@eklekto.ch

Location d'instruments

Plus d'informations sur instrumentarium.eklekto.ch

Eklekto
Geneva Percussion Center
Rue de la Coulouvrenière 8
CH-1204 Genève
Tél. +41 22 329 85 55
www.eklekto.ch