

ENTRETIEN AVEC

LÊ QUAN NINH

Notre moteur, c’est l’étonnement — Jh[iatus propose deux programmes pour Musique Action : « Je Laisse à la Nuit son Poids d’Ombre » de Jürg Frey, et un assemblage d’œuvres très variées et d’improvisations à trois. Discussion avec Lê Quan Ninh.

Guillaume Kosmicki : Jh[iatus est un ensemble d’interprètes rompus à la fois à la lecture de partition et à l’art de l’improvisation. De fait, il propose des programmes mêlant ces deux aspects de la création contemporaine. Comment ces deux pratiques se nourrissent-elles l’une de l’autre ?

Lê Quan Ninh : Quand nous avons monté l’ensemble avec Martine Altenburger il y a quelques années, nous avons voulu y associer ce que nous avons toujours fait : soit improviser, soit interpréter. Nous l’avons appelé Jh[iatus justement parce que nous sommes conscient qu’il y en a toujours un entre l’écrit et l’improvisé, mais aussi entre le fait d’improviser et celui d’interpréter. Nous essayons de nous tenir à l’intérieur de ce hiatus et de l’explorer, peut-être de le combler et de le réparer. Cela est advenu comme une révélation soudaine, qui a mis énormément de temps à arriver, alors qu’elle est d’une extraordinaire simplicité : je me demandais toujours pourquoi mes deux pratiques étaient séparées, et ce qui pouvait être commun entre elles, mais je ne trouvais pas de réponse satisfaisante. Je n’étais pas d’accord avec tout ce que l’on dit couramment, par exemple avec la formule toute faite qui voudrait que l’improvisation soit de la composition spontanée. Tout d’un coup, la solution s’est révélée. Ce qu’il y a de commun entre interpréter et improviser c’est... nous ! Tout

simplement, en tant que musiciens, qui faisons la liaison entre ces deux disciplines.

GK : Comme c’est justement indiqué sur votre site, on sait bien qu’un compositeur qui donne une partition à jouer à des musiciens se frotte à une part d’aléatoire : l’interprète amènera nécessairement une note personnelle.

LQN : À moins d’être un interprète extraordinairement rigide, l’intérêt du spectacle vivant est l’actualisation dans le moment. Quelqu’un a pu écrire une musique pendant de nombreux mois, mais à partir du moment où elle est jouée dans un lieu par un interprète donné, elle sera profondément transformée par l’instant présent. Une interprétation n’est pas une vérité, c’est un phénomène en mouvement. Il faut toutefois garder à l’esprit qu’une œuvre écrite est aussi une invitation à une aventure, et dans le même temps rester extraordinairement respectueux de l’écriture, parce que c’est une chance qui nous est donnée : celle de vivre une expérience inédite, qu’on n’aurait peut-être pas vécue, par l’étonnement musical, sensitif, sensible, spirituel. Il convient de s’abandonner à la partition pour plonger dans cette expérience. Par ailleurs, si je devais trouver un autre point commun entre les deux pratiques, je dirais que c’est l’écoute, le soin apporté à écouter ce qui se passe, c’est-à-dire pas ce que l’on fait, mais ce que ça fait : comment ça sonne, comment ça se déploie.

GK : Il y a donc finalement, contrairement à ce qu’on pourrait croire, une proposition de liberté à interpréter une partition : celle de découvrir un univers inédit ?

LQN : Tout à fait. Cette liberté dont tu parles, commune à l’improvisation et à l’interprétation, est surtout celle d’être libre de soi. Être libre est justement pouvoir se dégager de tous ses circuits, de toutes ses habitudes. Cela se manifeste dans l’ensemble du panel de nuances offert entre une improvisation complètement libre et une œuvre extraordinairement écrite.

Pour nous, improviser et interpréter reviennent à la même chose, la seule différence est que lorsqu’on improvise, on n’est pas aidés par une écriture, on est vraiment tout seuls.

GK : Lors d’un concert, vos improvisations découlent-elles des œuvres choisies ? Sont-elles teintées par les choix programmatiques (ou inversement) ? Les préparez-vous en amont ?

LQN : Non, nous ne les préparons pas du tout, elles ne sont pas prédéterminées. Quand nous sortons d’une pièce sur partition, comme Four Instruments de Morton Feldman, nous sortons d’un processus. Nous nous sentons alors complètement lâchés, comme jetés dans un précipice. Nous sommes bien conscients que nous n’allons pas improviser dans le même registre, ce qui reviendrait à une pâle imitation. Mais nous ne cherchons pas non plus une opposition. Nous ne nous disons rien à l’avance, nous restons tenants de l’improvisation dite « libre », à ce détail près que nous savons quand même qui de nous va improviser, car certaines partitions sont parfois très exigeantes et nécessitent un temps de repos pour les interprètes. Mais on ne se dit jamais le temps que cela va durer, ni le caractère. Notre démarche est de partager un moment d’écoute. Étant sur scène, on pourrait croire que nous proposons quelque chose, mais ce qui se passe entre nous et le public se déroule complètement ensemble. Sur scène, on sent l’écoute. Ce moment particulier du partage, évanescent par nature, qui échappe totalement à la description, c’est la musique. Il y a quelque chose de mystérieux, de précieux et de rare. L’improvisation repose sur une discipline, au même titre que le judo. On doit s’y adonner en vue d’aller au-delà de ce qu’on pouvait penser. On peut s’appuyer sur des éléments connus de vocabulaires, mais l’important est surtout de ne jamais les figer, de les réactualiser au contraire constamment. Nous ne sommes pas des magiciens, uniquement des musiciens : nous articulons des éléments souvent connus, en fonction de ce qui se passe. Parfois, de nouveaux éléments

peuvent également apparaître, suivant les circonstances. Mais si un élément, quel qu’il soit, est convoqué, il faut réellement écouter ce que ça fait maintenant, pas ce que ça faisait il y a trois jours. Cette actualisation dans l’instant présent le transforme. Cette discipline sous-entend un énorme engagement. Je suis le premier à déplorer lorsque certaines personnes ne font que répéter une nomenclature. Il faut bouleverser ces éléments par l’instant présent. Beñat Achiary parle de laisser tout cela être dévasté par les autres, par le moment, par l’acoustique...

GK : Qu’est-ce qui détermine en général le choix de votre répertoire, très large et très varié (j’en veux pour preuve quelques exemples aux antipodes du spectre musical contemporain : John Cage, Helmut Lachenmann, Kaija Saariaho, Jennifer Walshe, Pierre Boulez, Steve Reich ou György Kurtag) ? Qu’est-ce qui donne une unité à ces choix ?

LQN : Notre moteur, c’est l’étonnement. Même si certaines pièces sont très connues, elles continuent de nous étonner, fondamentalement. C’est vraiment le plus important. C’est pour cela que ce répertoire semble passer d’une esthétique à une autre. De plus, que ces œuvres soient très performatives, ouvertes ou totalement écrites, ce qui nous importe est que l’oreille soit active. Ces choix viennent des rencontres et des projets de chacun des musiciens de l’ensemble. Par exemple, le travail avec Jennifer Walshe nous a été suscité par Tiziana Bertoncini et Thomas Lehn, qui l’avaient rencontrée à Cologne. Le répertoire collectif de l’ensemble répond aux désirs individuels de ses musiciens. Il est très important pour nous de rejouer plusieurs fois ces pièces afin d’y pénétrer profondément. On peut parler d’écoute amoureuse, du fait de notre connivence et de notre proximité avec ces œuvres.

GK : Vous jouez Je Laisse à la Nuit son Poids d’Ombre de Jürg Frey, que vous venez de créer en octobre 2020. Cette œuvre est en lien avec

une œuvre précédente, Le Poids d’Ombre, sur le poème d’Anne Perrier : « Ce chant trop lourd / Je laisse à la nuit son poids d’ombre / Et le reste / Je le donne à l’espace / Qui le donne à l’oiseau qui le donne / A l’ange éblouissant. » Peux-tu m’en dire plus sur cette commande que vous avez passée au compositeur ?

LQN : Elle clôture une trilogie sur la voix. Elle est chantée par deux sopranos (Géraldine Keller et Hélène Fauchère) avec les huit instrumentistes de l’ensemble, et repose sur de nombreux segments différents caractérisés par des écritures très variées : « musique circulaire », chacun jouant une boucle de longueur distincte ; passage de musique quasiment romantique, assez pompier ; moments d’exploration sonore dans des nuances très douces... Ça semble être une musique très simple, mais elle est extrêmement difficile à interpréter. Tout repose sur un tempo très lent et sur l’alchimie entre les instruments. Il faut trouver le son d’ensemble, jamais très fort, ce qui est compliqué à obtenir pour le tuba et le trombone. Au cours du travail sur la pièce, Jürg Frey ne donne jamais d’indications techniques, mais plutôt des images, des intentions poétiques.

GK : Le deuxième programme que vous proposez est fort hétéroclite.

LQN : Nous nous sommes dit cette fois que le sens et la logique nous importaient peu, et qu’au contraire nous allions favoriser les contrastes extrêmes. Entre Jennifer Walshe et Salvatore Sciarrino, le contraste est gigantesque, on ne pourrait pas trouver plus à l’opposé ! Ça nous amuse, et c’est en réaction avec tout ce qu’on a pu proposer avant, quand on essayait toujours de trouver une sorte de fil rouge, soit en présentant des monographies, soit en alignant des pièces revêtant des couleurs dans la même gamme. Ici, nous avons tout lâché ! Il s’agit un peu d’un résumé de toute la diversité de ce qu’on joue. Malgré les différences extrêmes entre ces pièces, c’est bien nous qu’elles représentent, comme on peut aimer

regarder un film de Jerry Lewis et un film d’Ingmar Bergman tout en restant la même personne.

GK : Deux des compositeurs choisis, Sciarrino et Lachenmann, nécessitent un contrôle absolu de l’émission sonore et des qualités de silences, une lecture très respectueuse de la partition et une concentration extrême du musicien au service de l’œuvre. Le premier écrit des « fantômes » de sons voilés immédiatement reconnaissables, le second revendique une « musique concrète instrumentale », qui passe par des modes bruitistes inhabituels. Peux-tu en dire plus sur les deux œuvres choisies, Per Mattia (1975) et Pression (1969, rev. 2010) ?

LQN : Per Mattia est un solo pour violon joué depuis longtemps par Tiziana, qu’on adore redécouvrir. Elle ne disposait pas initialement de la partition, mais elle rêvait de la jouer et avait retranscrit la pièce à l’oreille. Ce qui est extraordinaire est que lorsqu’elle a reçu la partition, elle était pratiquement identique à son relevé. Cette anecdote raconte notre proximité avec les œuvres, comme avec une personne. Pression est joué par Martine depuis très longtemps. Elle l’a longuement déchiffré, uniquement à partir de l’écrit, sans écouter d’autres versions ou contacter Lachenmann pour obtenir des précisions. Beaucoup de passages lui sont restés opaques pendant des années, et elle n’est parvenue à sa propre version qu’au bout d’un très long décryptage en vue de comprendre la partition. Pour Martine comme pour moi, cette pièce est un chef-d’œuvre absolu, stupéfiant de finesse : il s’agit de la plus grande œuvre pour violoncelle solo écrite au XXe siècle. Lachenmann invite à l’écoute fine en demandant de ne pas amplifier la pièce, quelle que soit la taille de la salle.

GK : Comment passer de cette ultra-précision et des moments de quasi-silences chez Sciarrino et Lachenmann à une improvisation, où a priori tout est possible ?

LQN : Je vais un peu contredire ce

que je disais plus haut : malgré tout, interpréter de la musique écrite rend probablement nos improvisations plus précises. Nous clarifions notre écoute, notre compréhension de la musique. L'attention d'écoute placée sur le temps, les durées et les nuances prépare notre oreille à une grande précision de nos improvisations. Nous serons trois pour ce programme, mais nous sommes souvent étonnés des résultats que nous obtenons en improvisant jusqu'à neuf musiciens.

GK : Le travail de Jennifer Walshe est souvent très proche de la performance. Ses œuvres sont très séquencées, fondées sur un zapping continu inspiré par l'esthétique de la télévision, et plus encore par celle d'internet. L'œuvre 1984 It's OK (2015) engage le corps des musiciens, dans le cadre d'une théâtralisation musicale. Peux-tu nous en dire plus ?

LQN : Cette pièce est basée sur sa découverte du mouvement punk de Los Angeles, alors qu'elle était adolescente. Elle fait une sorte d'hommage aux souvenirs et aux émotions qu'elle en a. On ne se comporte pas tout à fait comme de vrais musiciens punks – on ne pourrait pas, de toute façon – mais ce qui est fascinant est qu'on doit reprendre des positions qui viennent de photographies de ces moments-là, des mouvements et des danses, qu'on tâche d'accomplir. L'œuvre semble faite de bric et de broc, totalement déconstruite. C'est une évocation, et en aucun cas une parodie ou une illustration. On bouge beaucoup, il y a une caméra, on se filme en permanence. La pièce se joue au chronomètre, comme énormément d'œuvres de Jennifer Walshe, avec un aspect très cut, extrêmement précis. Mais ce que j'aime chez elle est qu'il n'y a pas de côté « militaire », qu'on peut entendre parfois chez Simon Steen-Andersen, assez proche dans son travail sur la musicalité du quotidien. L'univers de Jennifer Walshe est très particulier, et je vais t'avouer quelque chose de très amusant : nous n'y comprenons absolument rien ! On a joué plusieurs de ses œuvres, parfois en création,

on sait qu'il se passe quelque chose qui nous intrigue, qui nous bouleverse, qui nous excite, mais on ne comprend pas du tout ses puzzles invraisemblables, ces éléments qui entrent en collision. On ne sait absolument pas ce qu'elle veut dire et ça nous fascine : nous sommes désarçonnés. Elle trouve d'ailleurs formidable qu'on n'y saisisse rien. C'est la petite fille de Kagel, d'Aperghis et de Globokar au XXI^e siècle, en plein cœur de notre société de la surinformation, dans un univers très informatisé, submergé par le web, où tout s'entrechoque et tout semble se valoir. C'est ce qui la rend passionnante.

GK : les œuvres de Carola Bauckholt reposent souvent sur des structures à caractère répétitif, mais dans lesquelles les accidents, les inversions, les jeux de miroir jalonnent le parcours. Que peux-tu nous dire sur la pièce choisie, Geräuschtöne (1992) ?

LQN : Elle est construite dans ce même esprit. Son titre signifie « sonorités ». Au début de l'ensemble]h[iatus, Tiziana et Thomas vivant à Cologne, nous avons passé beaucoup de temps au contact de Carola Bauckholt et de son compagnon Caspar Johannes Walter. Ils nous avaient confié de nombreuses partitions, que nous avons stockées, et un peu oubliées. Elles resurgissent soudainement du passé, et ça fait du bien de nous remémorer nos premières intuitions, nos premiers élans. De plus, Carola n'est pas très jouée en France.

GK : Cort Lippe est très lié à l'univers informatique, avec beaucoup d'œuvres mixtes. Qu'en est-il de Music for snare drum & computer (2007) ?

LQN : Cette pièce est vraiment très old school au niveau informatique. C'est justement ce que j'aime beaucoup. Je reste attaché à ce côté un peu ringard dans le son, lié à la période où j'ai découvert l'informatique interactive avec Zack Settel ou George Lewis. Ce n'est pas le son qui est intéressant, curieusement, mais l'interaction entre instrument et ordinateur. Si les

sons étaient plus complexes, on ne l'entendrait pas. Cort Lippe utilise, comme Zack Settel avec lequel il est très lié, des programmes qui écoutent les instruments et réagissent, ce qui fait l'intérêt premier de ses œuvres. Ce qui me plaît également dans cette pièce pour caisse claire est la fluidité du programme, l'ordinateur y est un véritable partenaire. Je n'avais pas travaillé ce morceau dans le but de le jouer en public, mais je pense qu'il faut assumer le fait que certaines musiques vieillissent mal au niveau sonore. Elles ont le droit de cité ! Les politiques culturelles françaises poussent les ensembles vers une obligation constante de création. On oublie trop de musique, qu'on ne rejoue jamais, et qui portent l'esprit d'une époque.

PROPOS RECUEILLIS PAR GUILLAUME KOSMICKI LE 10 FÉVRIER 2021

