

Yanik Soland : entretien avec Ines Tondar

IT : *Walking on Rubber Eggshells* est le titre de ta première exposition individuelle institutionnelle au Kunsthaus Baselland. Commençons par évoquer ta nouvelle création sonore du même nom, qui est le fruit de plusieurs semaines de composition et d'enregistrement. Elle paraît sous la forme d'un album long format, mais constitue aussi l'élément principal et le fil rouge de ton exposition. Comment procèdes-tu pour composer quand, comme c'est souvent le cas pour toi, il y a une dimension coopérative et improvisée ? Tu travailles à partir d'archives sonores, qui constituent une partie importante de ta pratique et que tu enrichis continuellement. Quelles esquisses musicales, quels sons, quelles mélodies collectionnes-tu ?

YS : Je passe beaucoup de temps en studio à enregistrer et à archiver des expérimentations sonores et des improvisations sur divers instruments. Le concept d'archives me permet de trouver du sens dans chaque expérimentation, parce que je sais que les éléments collectés pourront trouver ultérieurement une place dans la bande-son d'un film ou la musique d'une pièce de théâtre. J'archive également toutes les sessions d'enregistrement avec des ami-es musiciens et musiciennes : souvent, je redécoupe ces captations et j'en insère de petits extraits dans d'autres contextes. Pour mon album solo qui a vu le jour dans le cadre de cette exposition, je savais exactement ce que je voulais faire et j'ai invité trois artistes pour de courtes sessions d'enregistrement dans mon studio. Par exemple, avec la flûtiste Phoebe Bogner, j'ai juste installé le micro et je l'ai laissée improviser. C'est seulement au moment de la composition que j'ai écouté les enregistrements, que j'ai retravaillé certains extraits, que j'ai modifié la hauteur du son et que j'ai ainsi construit de nouvelles mélodies. Cette façon de procéder, à partir des archives, m'inspire beaucoup, parce qu'elle me permet de ne jamais me trouver devant une feuille blanche. La composition est donc un mélange de matériaux d'archives, d'improvisations avec des artistes et d'autres enregistrements originaux, par exemple ceux d'une chorale ou d'un koto japonais. Pour composer cet album, j'avais d'une part en tête l'espace du Kunsthaus Baselland et, d'autre part, il me tenait à cœur que la musique puisse aussi fonctionner comme une création autonome. Donc, j'ai décomposé le morceau, qui était constitué de nombreux éléments assemblés les uns aux autres, et je l'ai réagencé,

pour créer une bande sonore unique, spécialement pour l'espace d'exposition. Il était important pour moi que les différents sons soient diffusés de façon asynchrone par plusieurs haut-parleurs, de façon à ce que la bande sonore évolue sans cesse et soit audible dans toutes les salles.

IT : Pourrais-tu décrire un peu plus précisément ce que tu avais en tête au départ sur le plan sonore et nous expliquer comment les particularités de l'espace et de l'architecture ont influencé cette idée initiale ?

YS : L'espace du Kunsthaus Baselland résonne beaucoup et n'est pas pensé pour diffuser du son à haut volume. L'acoustique fait un peu penser à celle d'une église ou d'un entrepôt : il est très difficile d'y travailler avec des sons précis et rythmiques. C'est comme ça que m'est venue l'idée de me tourner vers la voix et des éléments choraux. Je voulais aussi travailler en toute conscience les silences et les pauses, afin que les différents sons puissent voyager dans l'espace et dans le temps sous forme d'écho, pour se parer d'une corporéité supplémentaire. La musique traditionnelle japonaise de la cour impériale m'a beaucoup inspiré, car les notes y sont jouées de manière très précise, les sons produits par les flûtes et les cordes se développent et occupent une place à part entière dans l'acoustique de l'espace. Un nouvel instrument a aussi été directement intégré à l'architecture du Kunsthaus : une corde d'acier a été tirée à travers un trou dans une paroi, qui détermine la hauteur du son.

IT : Les archives que tu utilises dans de nombreux projets, qu'il s'agisse d'écoutes, de performances, de concerts, de pièces de théâtre ou de musiques de film, sont aujourd'hui très volumineuses. Comment les organises-tu ? As-tu choisi un classement chronologique, un peu comme dans un journal intime, ou as-tu pensé une structure en fonction des sons ?

YS : Mes archives sont principalement organisées de manière chronologique, je leur donne un titre et un numéro qui constituent le nom du fichier. Chaque année, je crée un nouveau dossier. J'ai aussi un autre dossier dans lequel je réunis tous les exports de projets musicaux, que j'organise ensuite par genres, par exemple « Soundscapes », « Melodies », etc. Lorsqu'un son a été utilisé une fois dans un projet, je signale cet export en rouge et je note dans un fichier texte à part le projet et l'extrait dont il s'agit. Ce système fonctionne encore relativement bien pour moi, mais je commence à me dire qu'il faudrait que j'en élabore un nouveau pour trouver plus rapidement certains sons spécifiques.

IT : De nouvelles séries d'œuvres ont vu le jour spécialement pour l'exposition et forment un paysage sonore au premier étage. Peux-tu nous guider dans les différentes salles ?

YS : Dans la première salle, j'ai imaginé une sculpture remplie d'air. L'acoustique de la pièce paraît tout de suite très différente, car la sculpture forme un plafond très bas, sous lequel les visiteurs doivent passer. Un haut-parleur a également été placé en dessous et fait vibrer la sculpture à intervalles irréguliers. Dans les deux autres salles se trouvent des instruments que j'ai construits moi-même avec du bois et des composants électroniques intégrés. Il s'agit de sortes de guitares électriques (avec des micros, des cordes en acier et des amplificateurs) inspirées du koto, qui est un instrument japonais. Les deux instruments seront activés pendant deux performances, mais ils fonctionnent également pendant toute la durée de l'exposition. C'est-à-dire que les amplificateurs de guitare sont allumés et, selon les circonstances, les instruments peuvent capter les mouvements du public et faire bouger les cordes.

IT : Comme tu l'écris, cette exposition fonctionne à la fois comme une scène pour les performances live et comme une installation qui peut être visitée en autonomie, c'est-à-dire sans ton activation. Qu'est-ce qui t'intéresse dans ce double aspect et quelles sont ses spécificités, s'il y en a ? Par exemple, l'organisation spatiale empêche-t-elle tout contact visuel pendant le concert, vous oblige-t-elle à interagir à l'aveugle, en quelque sorte ?

YS : Ce qui m'intéresse beaucoup, c'est de jouer avec la perte de contrôle. L'une des raisons pour lesquelles j'aime autant improviser dans la musique, c'est qu'il faut décider rapidement et qu'on ne peut pas revenir sur l'esthétique ou le son qui en résulte. L'idée que l'exposition mène pour ainsi dire sa propre vie sans mon aide et que chaque personne qui la visite expérimente sa propre bande sonore me plaît beaucoup.

Le contact visuel va jouer un rôle important pendant les performances, surtout parce que la première aura lieu pendant le vernissage et que ce type d'événement produit généralement une acoustique plus nerveuse. Je pense que beaucoup de choses vont se jouer à l'ouïe et reposer sur le fait que différents performeurs proposeront des interventions musicales.

IT : Lors de tes enregistrements et de tes performances live, tu joues souvent de différents instruments, dont certains que tu as imaginés et construits toi-même. À quel moment un objet revêt-il pour toi une dimension sonore et d'où vient-elle ? Y a-t-il certaines formes, certains matériaux ou certains volumes vers lesquels tu te tournes souvent ?

YS : De manière générale, j'aime jouer sur les dimensions. Par exemple, en utilisant des micros de contact sur de petits instruments, pour donner l'impression qu'ils sont grands et très présents, ou en apportant des modifications ou des compléments à des objets pour les transformer en instruments. J'ai par exemple transformé le mini jardin zen de ma grand-mère en mini koto, en tendant des élastiques autour de la petite structure et en fixant des pinces à linge sous ces cordes en guise de « chevalet », afin de pouvoir modifier la hauteur du son. J'ai utilisé cet instrument dans différents contextes, notamment pendant mes études de musique, et j'ai toujours essayé de tirer de ses possibilités limitées les qualités sonores les plus diverses possible. Un objet me paraît avant tout intéressant lorsqu'il peut produire différentes notes, mais aussi lorsque je peux en extraire des sons plus abstraits.

Les matériaux récurrents dans ma pratique sont par exemple les élastiques, différents outils comme des spatules, des diapasons, de petits râpeaux et brosses, des objets gonflables, des objets troués et des verres colorés. Quand j'ai du verre coloré, j'oublie parfois un instant mes explorations sonores et je me laisse guider par la beauté de l'objet.

IT : Pour conclure, aimerais-tu dire quelques mots à propos du titre *Walking on Rubber Eggshells* ?

YS : J'ai cherché un titre qui décrive un son, tout en le modifiant : dans le cas présent, c'est un son atténué. L'expression « marcher sur des œufs » m'a toujours intéressé, car elle décrit une situation sociale au travers d'une métaphore musicale. Dans l'exposition au Kunsthau, un pas au sol peut parfois activer un son ou un contact peut en modifier un autre. Cette fragilité m'intéresse, elle invite chaque visiteur·se à prendre place dans l'exposition avec son propre corps et à aiguïser sa perception pour remarquer les changements les plus infimes.