

0

2



9

1

Bernard Frize
Les frères Quistrebert

Douglas Coupland
Sylvain Darrifourcq

Ben Thorp Brown
Kill Your Id(e)ol(og)ie(s)

Sylvain Darrifourcq

—
en conversation avec Aude Launay

FIXIN, sortie de résidence au Cube, Issy-les-Moulineaux, 21.11.2019
Création au Théâtre de Vanves, dans le cadre de la biennale Némó, 4.12.2019
Le Générateur, Gentilly, dans le cadre du festival Sors de ce Corps organisé par la biennale Némó, 25.01.2020
Espace multimédia Gantner, Bourogne, dans le cadre de l'exposition « Algotaylorism », 19.04 - 11.07.2020.

Teaser :
www.sylvaindarrifourcq.com/fixin.html

Si l'on ne présente plus Sylvain Darrifourcq sur la scène européenne des musiques improvisées — qu'on l'ait entendu accompagner les éminences du jazz Joëlle Léandre, Michel Portal, Louis Sclavis ou Émile Parisien avec le quartet duquel il partage une « Victoire du Jazz » en 2009, ou, plus récemment, exploser aux côtés des prodigieux membres du Tricollectif¹ Roberto Negro et Valentin Ceccaldi, et dans ses propres formations en compagnie du même Valentin Ceccaldi et de son frère Théo Ceccaldi sous le nom d'IN LOVE WITH² ou encore de Valentin Ceccaldi et de Xavier Camarasa dans le MILESDAVISQUINTET!³ — c'est plus récemment qu'il a fait son apparition sur celle que l'on nomme des arts visuels. Après une collaboration du MILESDAVISQUINTET! avec le vidéaste Jean-Pascal Retel notamment présentée lors de l'édition 2017 de la biennale Némó et une performance avec Zimoun⁴ à la Kunsthaus Kule de Berlin fin 2018, c'est en solo qu'il nous offre sa première création tout autant visuelle que sonore, *FIXIN*⁵. Ici, à l'heure où les intelligences artificielles « tentent » de composer de la musique aussi bien que les humains, Sylvain Darrifourcq, percussionniste et batteur, conçoit son geste comme un clic, et vient réasservir les machines à la volonté individuelle.

Outre vos collaborations, plus attendues pour un musicien, avec des chorégraphes ou des scénographes, vous n'hésitez pas à revendiquer des influences littéraires ou à performer avec des plasticiens. Vous placez notamment la musique de votre trio IN LOVE WITH sous l'égide de Faulkner et Beckett, d'une certaine géométrie non linéaire, afin d'éviter, dites-vous, « le point d'arrivée ».

Que se cache-t-il derrière cette volonté ? Si je devais résumer mes préoccupations artistiques du moment, je dirais que je cherche à géométriser un certain rapport au temps. Sans vouloir réduire l'écriture de Faulkner à cette dimension, ses romans offrent une expérience temporelle très particulière (du moins à son époque), de l'ordre de la déconstruction dans *Le Bruit et la Fureur*, et plutôt de la répétition dans *Absalon Absalon!* Mais je pourrais aussi évoquer le travail de la lenteur de Bill Viola, pour parler d'autre chose. Tout ce qui met l'accent sur l'expérience subjective du temps m'intéresse, au-delà des esthétiques. Mais pour travailler cette notion, j'ai besoin de me la représenter de façon géométrique; par exemple

comme une droite que l'on peut segmenter à loisir. De ce point de départ, tout découle logiquement pour un instrument comme le mien. Chaque impact pourrait être un point, chaque son frotté, un segment, etc.

FIXIN arrive dans mon parcours comme une suite logique de la précédente création, MILESDAVISQUINTET!, qui était une musique uniquement percussive produite en trio piano-violoncelle-batterie. On y épurait le langage jusqu'à n'en garder que des pulsations polymétrées, des choses très mécaniques; ce qui nous a menés à automatiser nos gestes.

Ce qui était une conséquence des recherches du MILESDAVISQUINTET! a ainsi formé l'origine de *FIXIN* ? Je suis vraiment obsédé par la mécanique, par le fait de jouer comme un ordinateur, d'agir comme un ordinateur, c'est-à-dire en *on / off*, délesté de tout ce qui peut être charnel, humain, de ce que je me représente visuellement comme des courbes: ce sont les points, les lignes droites, les angles aigus qui m'intéressent. Il se trouve que le logiciel avec lequel je travaille, Ableton Live, fonctionne de la même façon. La visualisation ne se fait qu'au travers de petits carrés, de barres, de lignes, de points... C'est vraiment une décomposition du temps. Tout cela se rejoint pour moi: la façon dont je le vois, la façon dont je l'écris, la façon dont je le pense et la façon dont je vois mon corps. Le dispositif lumineux vient compléter cela, allant dans le même sens d'une géométrie sommaire. Le premier travail de lumières qui m'ait marqué, c'était une pièce de Philippe Parreno composée d'une cinquantaine de néons mis en espace dont le son, lorsqu'ils s'allument et s'éteignent, crée une véritable pièce rythmique. Tous ces rapports très rudimentaires à l'information m'intéressent.

On / off, binaire, ordinateur... Tout cela est parfaitement logique. En effet. Dans MILESDAVISQUINTET!, l'on travaillait cela à trois musiciens et, dans la logique d'épuration... J'ai remplacé les autres par des moteurs! (rires) Puis j'ai découvert le travail de Zimoun qui m'a totalement fasciné. Je l'ai contacté, il a aussi été impressionné par ce que je faisais et, finalement, on a collaboré l'an dernier. C'est réellement quand j'ai vu ce qu'il faisait que tout s'est mis en place et que je me suis mis à fantasmer cette espèce d'homme-machine qui performe *FIXIN*.

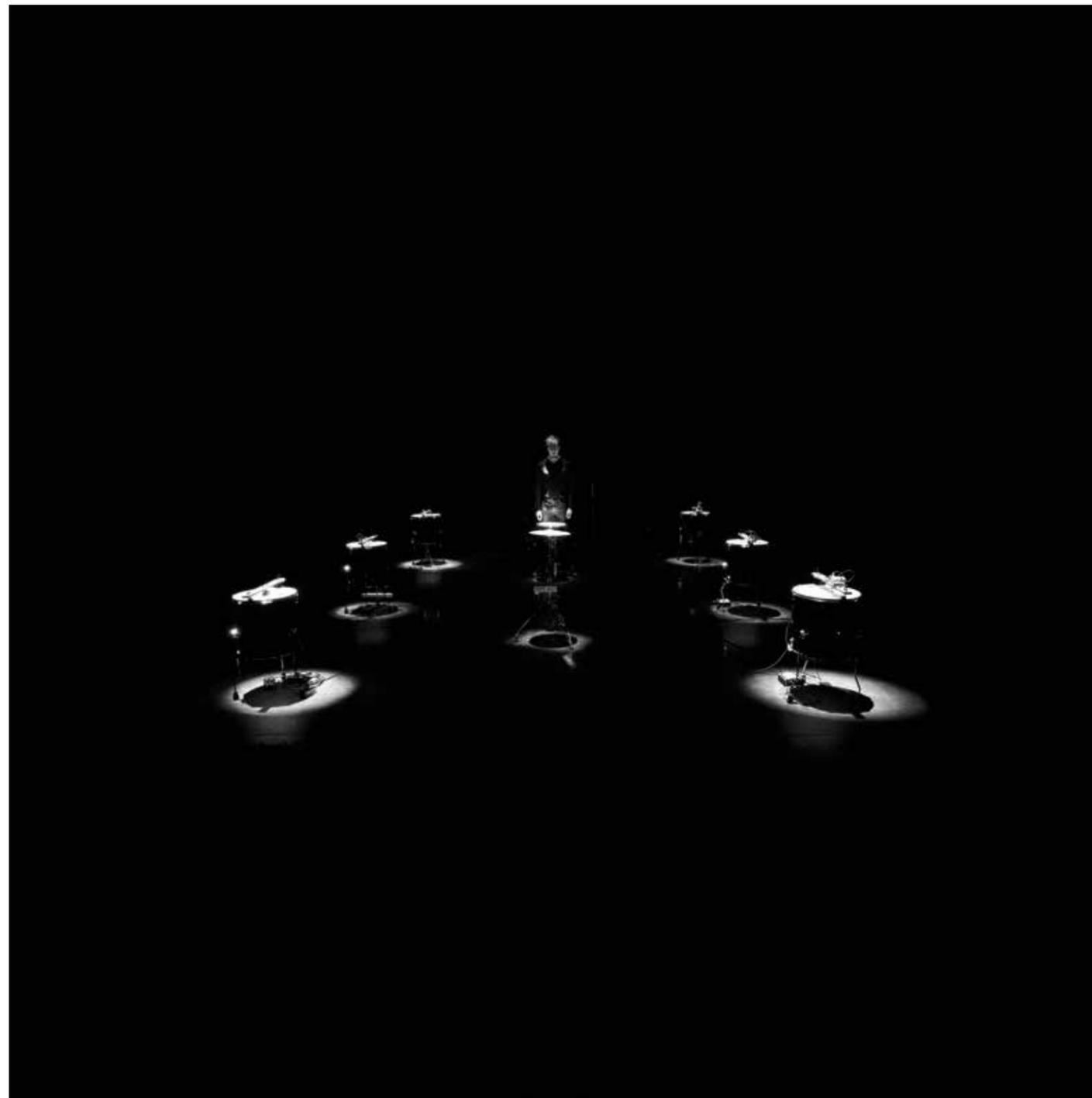
¹ <http://www.tricollectif.fr>

² IN LOVE WITH: Sylvain Darrifourcq: batterie, composition; Théo Ceccaldi: violon; Valentin Ceccaldi: violoncelle.

³ MILESDAVISQUINTET!: Sylvain Darrifourcq: percussions; Xavier Camarasa: piano préparé; Valentin Ceccaldi: violoncelle.

⁴ Zimoun & Sylvain Darrifourcq, *Time at a Loss #3, Mechanical Rhythms and Repetition*, Outbound Series, commissariat: Mélodie Melak, Kunsthaus Kule, Berlin, 19.12.2018.

⁵ *FIXIN*: Sylvain Darrifourcq: percussions, composition, conception; Nicolas Canot: conception numérique; Maxime Lance: design d'objet; Liz Santoro: conseil chorégraphique. Co-production: Hector / Full Rhizome; Biennale Némó / Arcadi / le 104, Paris; le Théâtre de Vanves; le Cube, Issy-les-Moulineaux; Le Lieu multiple, Poitiers; La Muse en Circuit, Alfortville. Avec le soutien du CNC / Dicréam; du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle; de l'Adami et de la Spedidam.



Sylvain Darrifourcq, *FIXIN*, 2019.
Photo: Romain Al'l.



MILESDAVISQUINTET!, *Watchin' with*, 16.11.2017.

Biennale Nemo, La Dynamo, Pantin. Sylvain Darrifourcq: percussions; Xavier Camarasa: piano préparé / prepared piano; Valentin Ceccaldi: violoncelle / cello; Jean-Pascal Retel: effets vidéo / video effects. Extrait de la vidéo de Jean-Pascal Retel / Still from the video by Jean-Pascal Retel.

Vous décrivez *FIXIN* comme une installation activée par une performance : le langage est ici clairement passé du côté des arts visuels... *FIXIN* est un projet scénique intensément visuel. Je suis avant tout un musicien, d'abord même un instrumentiste, et donc catalogué comme tel; faire ce pas de côté vers une production rattachée aux arts visuels supposait de trouver des partenaires, un soutien pour effectuer cette délocalisation. Avec le MILESDAVISQUINTET!, nous avons déjà proposé une création un peu hybride en collaboration avec Jean-Pascal Retel qui réalisait une appropriation visuelle de notre musique. Un vidéoprojecteur relié à nos instruments via des capteurs projetait sur nos corps des sortes de pixels blancs au rythme de nos pulsations, ou en contrepoint, et ces formes dévoilaient, au fur et à mesure de la performance, l'entièreté du plateau. Le projet avait été co-produit par l'Arcadi et présenté lors de Nemo, la biennale d'arts numériques: c'est à ce moment que j'avais senti que ce pas de côté devenait possible. Et, plus j'ai réuni de partenaires (en particulier le Théâtre de Vanves dont j'admire le travail de défricheur, le Cube, centre

de création numérique d'Issy-les-Moulineaux et la Muse en Circuit, centre national de création musicale à Alfortville), plus j'ai pu débrider mon imagination et envisager une installation dans laquelle je jouerais. Ce processus a pris environ trois ans. D'autant que je n'avais jamais touché à l'informatique pour la musique. Je suis parti de zéro en ce qui concerne cet aspect-là et me suis entouré d'ingénieurs fantastiques qui sont aussi, et même avant tout, des artistes: Nicolas Canot et Maxime Lance.

Et donc, qu'est ce que *FIXIN*, plus précisément ?

Fixin est donc une performance/ installation immersive dans laquelle interagissent un musicien et une multitude de moteurs montés sur des toms de batterie. Le dispositif — sorte de prolongement de mon instrument (lui-même caché) conçu pour être entouré par le public — est relayé par une mise en lumière qui cache / dévoile / dialogue en contrepoint. L'univers sonore est minimaliste et industriel. Il s'agit d'éprouver le musicien dans son humanité. Jusqu'à quel point l'homme peut-il se transformer

en machine? Quelle est l'influence de l'un sur l'autre? Comme je le disais, pour composer, j'utilise le logiciel Ableton Live qui me permet d'envoyer des signaux MIDI dans un boîtier — spécialement conçu par Max Lance — qui transforme l'information et la transmet aux moteurs. Il intègre une carte microcontrôleur Teensy (proche de l'Arduino), des transformateurs (MOSFET), une alimentation, des connexions USB, Ethernet, etc. J'ai choisi les moteurs (solénoïdes, vibreurs, moteurs DC, fader motorisé, électro-aimant...) en fonction de typologies de sons que j'avais en tête, et tous les objets sur les toms sont des objets que j'utilise dans ma pratique de batteur (coquetiers en acier, petits moteurs de sex toys, objets de récupération les plus divers). C'est ici que commence le jeu d'aller-retour avec la machine. Après des années de travail pour contraindre mon corps et mes gestes musicaux à devenir machiniques, je programme ces moteurs pour qu'il imitent ces mêmes gestes déjà «réduqués». Ils retournent à l'envoyeur en quelque sorte, mais chargés de spécificités humaines (micro-erreurs, irrégularité, etc.). Pour moi, c'est une sensation incroyable. Je peux en modifier la vitesse ainsi qu'une multitude de paramètres. Le fader par exemple... C'est un contrôleur de table de mixage monté à l'envers, un objet assez fragile, plein de petits crans à l'intérieur, c'est l'objet le plus complexe ici. Je lui ai attaché du papier de verre et cela ouvre tellement de possibilités sonores selon l'objet que je lui fais frotter! L'électro-aimant, en attirant les billes, produit une espèce de synthèse granulaire acoustique: il s'allume, il s'éteint, les billes s'y collent et s'en décollent en permanence; là encore, c'est un rapport *on / off*. Il y a aussi les vibreurs dont je me sers comme des *baselines*. Il y a plein de rapports à explorer entre eux: la force que je leur donne, la tension de la peau au-dessus, la tension de la peau au-dessous et l'acoustique de la salle. Et c'est chaque fois différent car les fréquences qui résonnent naturellement dans un lieu ne sont jamais les mêmes.

Et tout sera apparent, il n'y aura pas de boîtier pour dissimuler les choses ? Au début j'avais pensé à cela mais comme les objets ajoutés sur les toms sont ceux avec lesquels je pratique habituellement, ils ne peuvent pas être trop propres. Il fallait que cela reste cohérent, la partie installation ne peut pas être trop soignée par rapport à la batterie sur laquelle je jouerai sinon j'en serai exclu, et l'installation est vraiment comme une prolongation visuelle de mon instrument mais aussi de mon corps et de mes intentions. Je serai dans le noir, parfois en lumière. Mon geste commence et s'arrête vraiment comme un clic, il n'a pas de dimension évolutive. C'est une démarche de minimaliste, après des années passées à engranger de la technique, que d'enlever l'harmonie, d'enlever la mélodie, d'enlever tout ce qui serait la chair de la musique pour en revenir à ses fondamentaux, c'est-à-dire l'émission d'une fréquence *on / off*, et refaire de la musique avec ça. C'est vraiment compliqué car il faut se débarrasser de tout ce que l'on a appris.

C'est une démarche à la Picasso, ce désapprentissage. C'est tout à fait cela. J'ai appris la musique par la musique écrite et, quand j'ai découvert la musique improvisée libre, cela a déjà été une façon de désapprendre ce que j'avais appris.

Vous n'avez pas toujours été batteur... J'ai étudié les percussions classiques, c'est un champ assez large qui regroupe les claviers, les timbales, les vibraphones, toutes les percussions d'orchestre — j'ai joué en orchestre longtemps puis je me suis spécialisé dans la batterie vers mes dix-sept ans. Les musiques improvisées, c'est venu ensuite. J'ai découvert le jazz, puis les musiques vraiment abstraites encore plus tard, et je me suis intéressé à chaque champ avec le même dogmatisme: déconstruisant, reconstruisant, en tirant des choses puis m'écartant de tous ces dogmes, donc, là, je recommence un nouveau cycle. Mais c'est très naturel car ce projet rejoint parfaitement ma pratique instrumentale qui était déjà dépouillée.

Vous parlez donc de « jouer comme un ordinateur » : automatiser votre corps est-il une visée purement esthétique, une performance physique, ou y a-t-il une dimension plus conceptuelle, voire politique, dans cette idée ? Je pense notamment aux études des mouvements humains des Gilbreth — pour prendre un exemple pionnier de ce champ — à leur découpage des mouvements des travailleurs en combinaisons de mouvements simples, à toutes ces questions d'optimisation appliquées au management industriel... Je lis beaucoup de sociologie et de sciences cognitives, des recherches qui recoupent économie, statistiques et psychologie cognitive, notamment dans le champ de la rationalité en tant que facteur décisionnel. Quelle raison nous pousse à prendre telle décision? Pourquoi prend-on telle décision *a priori* irrationnelle? Quel biais cognitif est en action à ce moment là? Tout ceci entre certainement en écho avec ma pratique d'improvisateur où il s'agit de prendre des décisions et d'agir en temps réel, même si les choses sont peut-être moins transparentes dans ma tête que ma façon de le formuler ici. Mais, en même temps, je m'intéresse aussi aux théories plus coercitives et déterministes. Pour appréhender une théorie, j'ai besoin de comprendre le champ dans lequel elle se situe et la contradiction me semble être le moyen adéquat. Ces nourritures ont pour but de compléter un champ de savoir plutôt que d'entretenir mes préjugés, notamment politiques ou sociologiques. De la même façon, mes recherches artistiques sont purement spéculatives. Je ne donne pas de réponse, je ne me positionne pas politiquement, je propose un objet esthétique qui participe aux questionnements homme / machine. Je laisse à chacun le soin d'en tirer ce dont il a besoin. La prochaine étape, pour moi, serait justement de collaborer avec des scientifiques. Pour l'heure, j'applique mes idées à des moteurs et je commence à travailler avec des chorégraphes sur ces mêmes thèmes. J'entame notamment

une recherche avec le chorégraphe catalan Toméo Vergès que j'ai découvert à travers sa pièce *Anatomia Publica* qui donne à voir de façon théâtrale des gestes du quotidiens parcellisés, répétés jusqu'à apparaître surréalistes.

Justement, j'ai vu que Liz Santoro collaborait aussi à FIXIN... Oui, sur ce projet, elle fait du conseil chorégraphique en ce qui concerne la dimension performative. J'admire beaucoup le travail qu'elle mène avec Pierre Godard autour des biais perceptifs.

La question de l'efficacité vous intéresse-t-elle particulièrement ? Elle fait partie de mes intérêts, oui. Une des choses qui me fascinent le plus en musique *live*, c'est l'anticipation du geste, les gens dont les intentions sont très claires: leur geste est très clair, l'émission du son est très claire, ça m'impressionne toujours. Et qu'il s'agisse d'un interprète de musique écrite ou de quelqu'un qui improvise. Mais je trouve qu'il y a, dans l'improvisation, quelque chose d'inefficace. Certaines musiques improvisées sont une réunion de gens qui n'ont pas forcément les mêmes langages, qui ne travaillent même pas forcément sur les mêmes esthétiques, qui n'utilisent pas leur instrument de la même façon et qui, parfois, ont même des rapports au temps complètement différents, qui font des concerts ensemble. Alors pendant quarante-cinq minutes, c'est très ennuyeux, parfois même mauvais, et puis tout à coup, il y a cinq minutes qui émergent comme une pépite. Après avoir adhéré à ce dogme de la liberté de l'improvisation contre la contrainte de l'écriture; à force d'en écouter et d'en faire moi-même, je me suis rendu compte que ce qui est intéressant pour tout le monde, ce sont ces cinq minutes là. Comment supprimer le reste? En réinstaurant des contraintes, et c'est entre l'ultra contrainte et le degré zéro de contrainte que se trouvent ces cinq minutes. C'est bien évidemment un lieu commun mais la liberté ne se pense qu'au travers de la contrainte. Dans le milieu de l'improvisation qui est historiquement très politisé et situé très à gauche (du free jazz américain que l'on peut grossièrement amalgamer aux revendications politiques des Noirs américains, aux musiques improvisées européennes apparues dans les années 1960-70), il y a cette idée de liberté sans contrainte qui rejoint une forme d'anarchisme politique. En tant qu'artiste, je suis imprégné de ces histoires et il me faut m'en défier car elles conditionnent mes choix. Pour moi, commencer un geste ouvertement et m'arrêter net, ça a vraiment une valeur d'efficacité. L'information que j'envoie est directe. Tout ce vers quoi je tends ces dernières années, c'est exactement ça: une émission, une intention très claire. D'où ce rapport à l'informatique, à la rationalité, que je mentionnais. Ces questionnements sont nés de ma pratique d'improvisateur et d'un certain agacement envers ces quarante-cinq autres minutes.

Et donc pour FIXIN, la musique est écrite, il n'y a aucun moyen que ça se dérègle, que ça déraile ? Effectivement. Mais je vais donner l'illusion qu'il y a des choses qui déraillent, du moins dans la version performée. Je travaille en parallèle sur des ramifications du projet: une version installation pure et une version sonore délestée du dispositif lumière. L'une comme l'autre intégreront des modules plus souples où l'aléatoire aura une place plus importante. Pour revenir un peu en arrière, la genèse de ce projet s'est faite avec d'autres prototypes — ceux que j'ai utilisés avec Zimoun —, fabriqués par un autre artiste, Florent Colautti. Pour cette version j'utilisais une banque de sons que je m'étais fabriquée et qui me permettait d'improviser avec les moteurs. Via TouchOSC et mon téléphone, je commandais les moteurs à distance et en direct, tout en jouant de la batterie, mais toujours dans ce rapport *on / off*.

Alors que là, non... Là, non, pas du tout. Au départ du projet les possibilités m'ont semblé infinies. Il a fallu que j'appréhende toutes les contraintes techniques en même temps que je précisais les contours artistiques. L'aléatoire faisait partie des données qui me séduisaient en tant que musicien mais ne me semblaient pas pertinentes quand j'imaginais l'interaction lumière / moteurs / humain. Je pense qu'avec une certaine façon d'écrire, je peux donner l'illusion que j'interagis en direct avec les moteurs et le dispositif lumineux. C'est du moins le défi que je me suis lancé. La limite communément attribuée à l'écriture est la répétition du même et l'ennui qui pourrait en découler, en tant qu'interprète. Pourtant la solution est simple: changer d'écriture, assouplir le dispositif... Rien d'effrayant finalement.

Vous parlez d'un « homme-machine », d'un prolongement de votre corps par le système motorisé : étiez-vous déjà, en tant que musicien, dans une relation prosthétique avec votre instrument ? Oui, depuis longtemps finalement. L'expérience de l'orchestre a aiguisé ma sensibilité aux alliages de timbres. Être compositeur, c'est finalement organiser dans le temps ces possibilités qui aujourd'hui peuvent être infinies avec l'électronique. Depuis mes vingt ans — âge où j'ai commencé à travailler avec des compositeurs issus des mouvances acousmatiques —, j'ai été fasciné par les possibilités que permettait l'agrandissement de mon set de batterie. Cela s'est fait dans deux directions: l'une via des micros posés sur ma batterie qui repassaient dans des pédales d'effet; l'autre clairement acoustique mais dans une sorte de mimétisme à l'électronique: pour cela, j'ai dû inventer des gestes particuliers à certains objets de récupération (souvent de cuisine) mais aussi aux petits moteurs de sex toys, très faciles et rapides à manipuler. Le but étant de dépasser les limites et les paradoxes de mon instrument pour devenir un homme-orchestre, si ce n'est un homme-machine.



Sylvain Darrifourcq, *FIXIN*, 2019.
Extraits du teaser réalisé par Romain Al'I /
Still from the video teaser directed by Romain Al'I.

Sylvain Darrifourcq

—
in conversation with Aude Launay

FIXIN, public rehearsal at Le Cube, Issy-les-Moulineaux (F), 21.11.2019
Premiere at the Théâtre de Vanves (F), as part of the Nêmo Biennale, 4.12.2019
Le Générateur, Gentilly (F), as part of the Sors de ce corps! festival organized by the Nêmo Biennale, 25.01.2020
Espace multimédia Gantner, Bourogne (F), as part of the "Algotaylorism" exhibition, 19.04 - 11.07.2020.

Teaser:
www.sylvaindarrifourcq.com/fixin.html

If Sylvain Darrifourcq needs no introduction on the European improvised music scene—whether we have heard him play alongside the jazz eminences Joëlle Léandre, Michel Portal, Louis Sclavis or Émile Parisien with whose quartet he was awarded a “Victoire du Jazz” in 2009, or, more recently, explode alongside the prodigious members of the Tricollectif¹ Roberto Negro and Valentin Ceccaldi, and in his own trios with the selfsame Valentin Ceccaldi and his brother Theo Ceccaldi under the name of IN LOVE WITH² or with Valentin Ceccaldi and Xavier Camarasa in MILESDAVISQUINET!³—it is more recently that he has appeared on the visual arts scene. After a collaboration between MILESDAVISQUINET! and videographer Jean-Pascal Retel, notably presented at the 2017 Nêmo Biennale⁴, and a performance with Zimoun⁵ at the Kunsthau Kule in Berlin at the end of 2018, he will soon premiere his first solo visual and sound creation, *FIXIN*⁶. For it, at a time when artificial intelligences are “trying” to compose music as well as humans, Sylvain Darrifourcq, percussionist and drummer, conceives his gesture as a click while submitting the machines to the individual will.

In addition to your collaborative projects, which are more expected for a musician, with choreographers and set designers, you do not hesitate to claim literary influences and perform with visual artists.

In particular, you place the music of your trio IN LOVE WITH under the aegis of Faulkner and Beckett, within a certain non-linear geometry, in order to avoid, as you put it, “the arrival point”.

What is behind this intent? If I had to summarize my current artistic concerns, I would say that I am trying to render a certain relationship to time geometric. Without wishing to reduce Faulkner’s writing to this dimension, his novels offer a very particular temporal experience (at least in his time), akin to deconstruction in *The Sound and the Fury*, and repetition in *Absalom Absalom!* But I could also mention Bill Viola’s work on slowness, to change the subject. Anything that emphasizes the subjective experience of time interests me, beyond aesthetics. But to work on this notion, I need to imagine it in a geometric way; for example, as a line that can be segmented at will. From this starting point, everything follows logically for an instrument like mine. Each impact could be a point, each rubbed sound, a segment, etc.

FIXIN is like a logical continuation of my work with MILESDAVISQUINET!, which was a purely

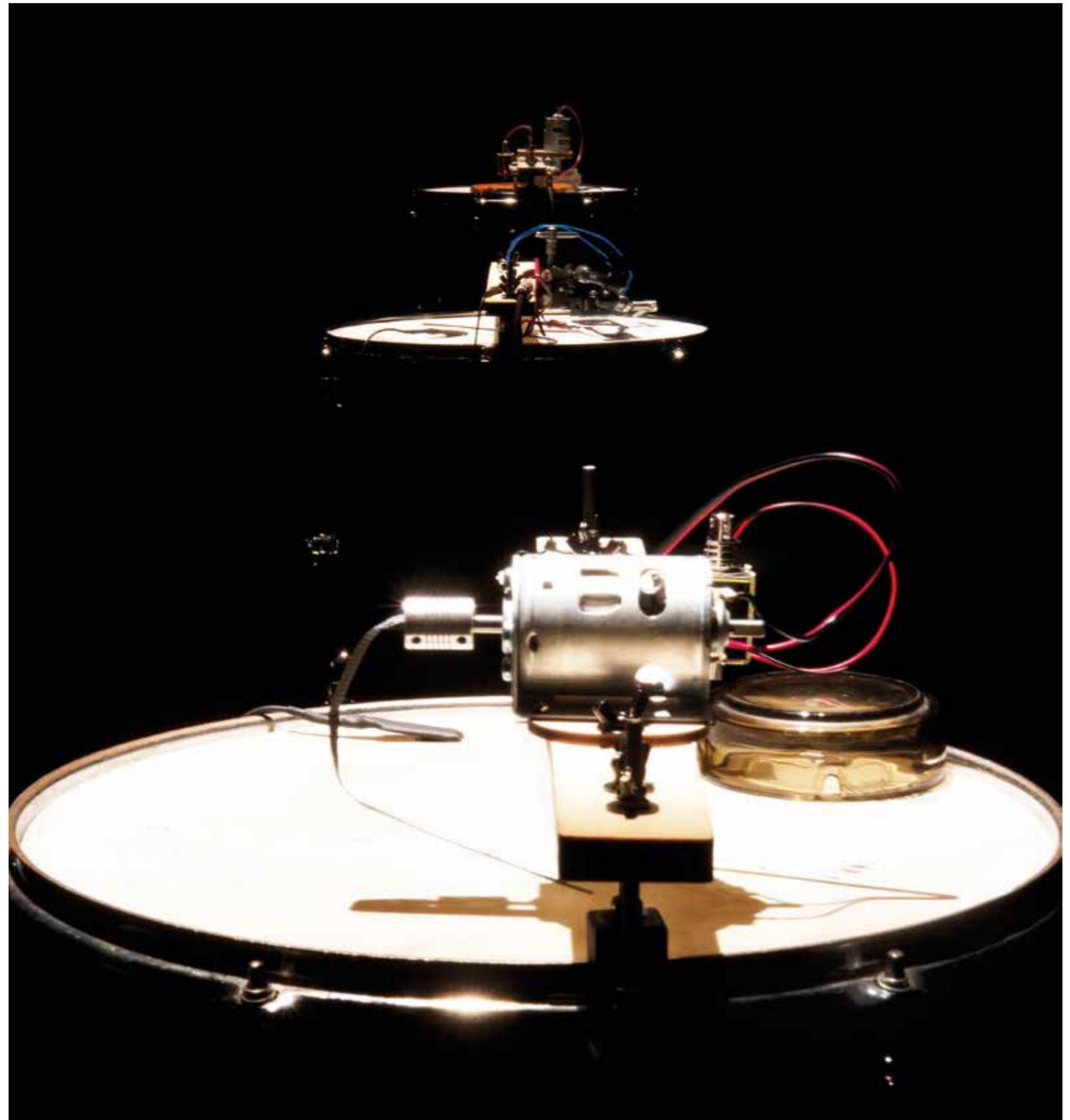
percussive form of music produced with a piano-cello-drums trio. For it, we refined our language to keep just polymetric pulsations, very mechanical things; which led us to make our gestures automatic.

What was a consequence of the MILESDAVISQUINET! research thus formed the origin of FIXIN?

I am really obsessed with mechanics, with playing like a computer, with acting like a computer, that is to say in an on/off way, relieved of everything that can be fleshy, human, of what I imagine as curves: it is the points, the straight lines, the sharp angles that interest me. As it happens, the software I work with, Ableton Live, works the same way. Visualization is only done through small squares, bars, lines, points... It is really a decomposition of time. All of this comes together for me: the way I see it, the way I write it, the way I think it and the way I see my body. The light system completes this, going in the same direction as a crisp geometry. The first light work that marked me was a piece by Philippe Parreno composed of about fifty neon lights placed in space whose sound, when they were switched on and off, created a real rhythmic piece. All these very rudimentary relations to information interest me.

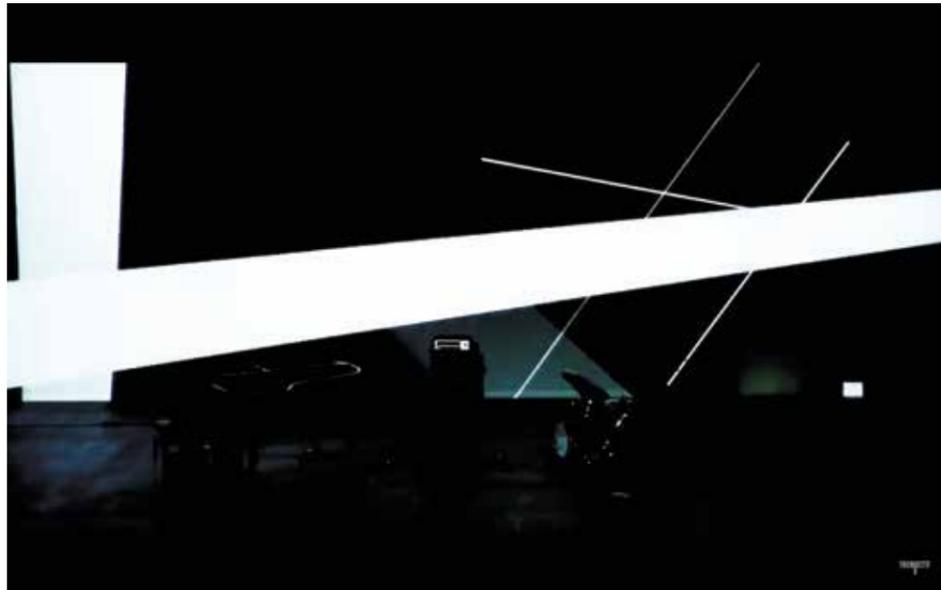
On/off, binary, computer... All this makes perfect sense. Right. For MILESDAVISQUINET!, we were three musicians at work on this and, to pursue the logic of sparseness... I replaced the others with motors! (*laughs*) Then I discovered Zimoun’s work, which totally fascinated me. I contacted him, he was also impressed by what I was doing and we finally worked together last year. It was really when I saw what he was doing that everything came together and I began to fantasize about this kind of man-machine that performs *FIXIN*.

You describe FIXIN as an installation activated by a performance: the language here has clearly shifted to the visual arts... FIXIN is an intensely visual stage project. I am above all a musician, first of all an instrumentalist, and therefore pigeonholed as such; taking this step aside to propose a visual artwork meant finding partners and support. With MILESDAVISQUINET!, we had already created a somewhat hybrid piece in collaboration with Jean-Pascal Retel who produced a visual adaptation of our music. A video projector connected to our instruments via sensors projected



Sylvain Darrifourcq, *FIXIN*, 2019.
 Photo: Romain Al'.

¹ <http://www.tricollectif.fr>
² IN LOVE WITH: Sylvain Darrifourcq: drums, composition; Théo Ceccaldi: violin; Valentin Ceccaldi: cello.
³ MILESDAVISQUINET!: Sylvain Darrifourcq: percussion; Xavier Camarasa: prepared piano; Valentin Ceccaldi: cello.
⁴ Nêmo is a digital arts international biennale held in Paris and Ile-de-France.
⁵ Zimoun & Sylvain Darrifourcq, *Time at a Loss #3, Mechanical Rhythms and Repetition*, Outbound Series, curator: Mélodie Melak, Kunsthau KuLe, Berlin, 19.12.2018.
⁶ *FIXIN*: Sylvain Darrifourcq: percussion, composition, design; Nicolas Canot: digital design; Maxime Lance: object design; Liz Santoro: choreographic advice. Co-production: Hector/Full Rhizome; Biennale Nêmo/Arcadi/le 104, Paris; le Théâtre de Vanves; le Cube, Issy-les-Moulineaux; Le Lieu multiple, Poitiers; La Muse en Circuit, Alfortville. With the support of: CNC/Dicréam; Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle; Adami; Spedidam.



MILESDAVISQUINTETI,
Watchin' with, 16.11.2017.
 Biennale Nêmo, La Dynamo,
 Pantin. Sylvain Darrifourcq:
 percussions; Xavier Camarasa:
 piano préparé / prepared piano;
 Valentin Ceccaldi: violoncelle /
 cello; Jean-Pascal Retel:
 effets vidéo / video effects.
 Extrait de la vidéo de Jean-Pascal
 Retel / Still from the video
 by Jean-Pascal Retel.

onto our bodies kinds of white pixels to the rhythm of our playing, or as a counterpoint, and these shapes revealed the set as the performance progressed. This project had been co-produced by Arcadi and presented at Nêmo, the Île-de-France digital arts biennale: it was at that moment that I felt that this step aside was becoming possible. And the more partners I brought together (in particular the Théâtre de Vanves, whose pioneering work I admire, the Cube-centre for digital creation in Issy-les-Moulineaux and the Muse en Circuit-national centre for musical creation in Alfortville), the more I was able to unleash my imagination and envisage an installation in which I would play. This process took about three years. Especially since I had never used computers for music. I started from scratch as far as this aspect was concerned and surrounded myself with fantastic engineers who are also, and even above all, artists: Nicolas Canot and Maxime Lance.

And so what is FIXIN, more precisely? *FIXIN* is thus an immersive performance/installation in which a musician and a whole host of motors mounted on tom drums interact. The device—a kind of extension of my instrument (itself hidden) designed to be surrounded by the audience—is relayed by lighting that hides/reveals/dialogues in counterpoint. The music is minimalist and industrial. It is a question of testing the musician in his humanity. To what extent can man turn himself into a machine? What is the influence of one on the other? As I said, to compose, I use Abelton Live which is a software that allows me to send MIDI signals in a box—specially designed by Max Lance—which processes the information and transmits it to the motors. It integrates a Teensy microcontroller card (quite like the Arduino), transformers (MOSFET), power supply, USB, Ethernet connections, etc. I chose the motors (solenoids, vibrators, DC motors, motorized fader, electromagnet...) based on the types of sounds I had in mind, and all the objects on the drums are objects that I use in my regular drumming practice (steel egg cups, small sex toy motors, the most diverse found objects). This is where the game of going back and forth with the machine begins. After years of working to force my body and my musical gestures to become mechanical, I program these motors so that they mimic those “rehabilitated” gestures. They return to the sender in a way, but loaded with specific human phenomena (micro errors, irregularities, and so on). For me, it’s an incredible feeling. I can modify the speed and a raft of parameters. The fader for example... It’s a mixer controller mounted upside down, a rather fragile object, full of small notches inside, it’s the most complex object here. I attached sandpaper to it and it opens up so many sound possibilities depending on the object that I make it rub! By attracting the ball-bearings, the electromagnet produces a kind of acoustic granular synthesis: it turns on, it turns off, the ball-bearings stick to it and detach themselves permanently from it; here again,

it is an on/off relation. There are also the vibrators that I use like basslines. There are many relationships to explore between them: the strength I give them, the tension of the skin above, the tension of the skin below and the acoustics of the room. And it’s different every time because the frequencies that resonate naturally in a place are never the same.

And everything will be visible, there will be no box or anything to hide all this? At first I thought about that but since the objects added onto the tom drums are the ones I usually practice with, they can’t be too clean. It had to remain coherent, the installation part cannot be too sleek in relation to the drum set I will play on, otherwise I will be excluded from it, and the installation is really like a visual extension of my instrument but also of my body and my intentions. I will be in the dark, and sometimes lit. My gesture really starts and stops like a click, it has no evolving dimension. It is a minimalist approach, after years spent gathering technique, to remove harmony, to remove melody, to remove everything that would be the flesh of music to return to its fundamentals, i. e. the emission of an on/off frequency, and to remake music with that. It’s really complicated because you have to get rid of everything you’ve learned.

It’s a Picasso style approach, this unlearning. That’s absolutely right. I learned music through written music and, when I discovered free improvised music, it was already a way to unlearn what I had learned.

You haven’t always been a drummer... I studied classical percussion, it’s a pretty wide field that includes keyboards, timpani, vibraphones, all forms of orchestral percussion—I played in an orchestra for a long time then I specialized in drums when I was seventeen. Improvised music came next. I discovered jazz, then really abstract music later on, and I became interested in each field with the same dogmatic approach: deconstructing, rebuilding, getting things out of it and then moving away from all these dogmas, so now I’m starting a new cycle again. But it’s very natural because this project perfectly matches my instrumental practice which was already stripped down.

So you were talking about “playing like a computer”: is automating your body a purely aesthetic aim, a political performance, or is there a more conceptual, even political dimension to this idea? I am thinking in particular of the studies of the Gilbreths’ human movements—to take a pioneering example from this field—, of their division of workers’ gestures into combinations of simpler movements, of all these questions of optimization applied to industrial management... I read a lot of sociology and cognitive sciences, research that cuts across economics, statistics and cognitive psychology, especially in the field of rationality as a decision-making factor. What is the reason for a decision? Why is this decision made

though it is on the face of it irrational? What cognitive bias is at work at that time? All this certainly echoes my practice as an improviser where it is a question of making decisions and acting in real time, even if things are perhaps less transparent in my head than my way of putting it here. But, at the same time, I am also interested in more coercive and deterministic theories. To understand a theory, I need to understand the field in which it is situated and contradiction seems to me to be the appropriate way. These readings are intended to complete a field of knowledge rather than to maintain my prejudices, particularly the political and sociological ones. Similarly, my artistic research is purely speculative. I do not give an answer, I do not position myself politically, I propose an aesthetic object that participates in man/machine questioning. I leave it up to everyone to get what they need from it. The next step for me would be to work with scientists. For the moment, I apply my ideas to motors and I'm starting to work with choreographers on these same themes. In particular, I am starting a research project with the Catalan choreographer Toméo Vergès, whom I discovered through his play *Anatomia Publica*, which offers a theatrical view of fragmented everyday gestures, repeated until they appear surreal.

It just so happens I saw that Liz Santoro was also collaborating on *FIXIN*... Yes, on this project, she's giving choreographic advice about the performative dimension. I greatly admire the work she's doing with Pierre Godard on perceptual biases.

Are you particularly interested in the question of efficiency? It is one of my areas of interest, yes. One of the things that fascinates me the most in live music is the anticipation of the gesture, people whose intentions are very clear: their gesture is very clear, the sound emission is very clear, it always impresses me. And no matter whether it is a performer of written music or someone who improvises. But I find that there is something ineffective about improvisation. Quite often, improvised music is a gathering of people who do not necessarily have the same languages, who do not even necessarily work on the same aesthetics, who do not use their instruments in the same way and who, sometimes, even have completely different relationships with time, and who play concerts together. So for forty-five minutes, it can be very boring, sometimes even bad, and then all of a sudden, there are five gem-like minutes that emerge. After having gone along with this dogma of the freedom of improvisation versus the constraint of writing; after listening to it and making it myself, I realized that what is interesting for everyone is these five minutes. How to delete the rest? By re-establishing constraints, and it is between ultra constraint and zero degree of constraint that these five minutes can happen. It is obviously a commonplace, but freedom can only be thought of through coercion. In the world of improvisation, which is historically highly politicized and located

very far to the left (from American free jazz that can be roughly equated with the political demands of Black Americans, to European improvised music that appeared in the 1960s and 1970s), there is this idea of freedom without constraint that is consistent with a form of political anarchism. As an artist, I am steeped in these stories and I have to get rid of them because they condition my choices. For me, starting an action openly and stopping suddenly has a real value of effectiveness. The information I send is direct. Everything I've been working towards in recent years is exactly that: a sound emission, a very clear intention. Hence this relationship to computer science and rationality, which I mentioned. These questions came about from my improvisational practice and a certain annoyance regarding those other forty-five minutes.

And so for *FIXIN*, the music is written, there is no way that it can go wrong, that it will go on the blink? Right. But I'm going to give the illusion that there are things that mess up, at least in the performed version. I am working in parallel on ramifications of the project: an installation version and a sound-only version, without the lighting part. Both will include more flexible modules where randomness will have a more important place. To go back a little bit, the genesis of this project was made with other prototypes—the ones I used with Zimoun—, made by another artist, Florent Colautti. For this version, I used a sound bank that I had made myself and which allowed me to improvise with the motors. Via TouchOSC and my phone, I controlled them remotely and live, while playing my drums, but always in this on/off way.

Whereas here, this is not the case... Here, no, no, not at all. At the beginning of the project, the possibilities seemed endless to me. I had to understand all the technical constraints at the same time as I was clarifying the artistic outlines. Randomness was part of what seduced me as a musician but did not seem relevant to me when I was imagining the interaction between the lights, the motors and me. I think that with a certain way of writing, I can give the illusion that I am interacting directly with the motors and the lights. At least that's the challenge I set myself. The limit commonly attributed to writing is the repetition of the same and the boredom that might result from that, as an interpreter. However, the solution is simple: changing the writing, making the device more flexible... Nothing scary, when all is said and done.

You talk about a "man-machine", about an extension of your body by the motorized system: were you already, as a musician, in a prosthetic relationship with your instrument? Yes, for a long time, actually. The orchestral experience has sharpened my awareness of timbre alloys. Being a composer mainly means organizing in time these possibilities which today can be infinite with electronics. Since I was twenty years old—when I started working with composers from acousmatic



Sylvain Darrifourcq, *FIXIN*, 2019.
Photo: Romain Al'l.

movements—I have been fascinated by the possibilities offered by the expansion of my drum set. I experimented with that in two directions: one via microphones placed on my drum set which passed through effects pedals; the other clearly acoustic but in a kind of mimicry of electronics: for this, I had to invent gestures peculiar to certain found objects (often kitchen things) but also to small sex toy engines, very easy and fast to handle. The goal being to go beyond the limits and paradoxes of my instrument to become a man-orchestra, if not a man-machine.