

**Sur la question des relations entre musique et danse, et suite aux questions d'Enrico Pitozzi, qui préparait un article pour "Corps sonores", une tentative de réponse, un peu en diagonale, par Kasper T. Toeplitz**

*Myriam Gourfink et Kasper T. Toeplitz sont deux artistes qui partagent un processus de travail qui met au centre une notion déterminant : celle de composition conçue comme une lunette pour regarder à l'intérieur des choses, de la matière du corps et du son en premier lieu. Je voudrais partir de cette question : pouvez-vous définir – dans votre pratique – que signifie composer ?*

*Kasper, l'écriture de la partition est une caractéristique qui connote ton travail : penser le son est écrire l'idée, le geste sonore. Peut-tu réfléchir autour de cette pratique, en expliquant ton approche au son dans ton travail individuel – par exemple dans tes pièces pour la basse – et les partitions jouées « live » en collaboration avec Myriam, par exemple pour l'écarlate ou dans Demonology#11 (2003) ?*

*Cette vision moléculaire du mouvement, je la retrouve aussi en ce qui est de la partition sonore de Kasper, de sa structuration par stratification de fréquences. Peut-tu pousser plus loin ta vision du son comme ensemble de particules en citant tes travaux en solo mais aussi un travail avec Myriam, Bestiole (2012) pour exemple?*

*Kasper, tu es arrivé aux technologies seulement dans une deuxième phase de ton parcours à l'intérieur de l'univers des sonorités. Qu'est-ce que les dispositifs technologiques ont changée dans ta vision du son ?*

*Cette modularité à une résonance avec l'idée de masse sonore qui dessine un temps lisse, modulaire, dans le traitement du son. Si je pense à tes compositions avec la basse – Elemental II (2004), partition que Eliane Radigue à « écrit » pour toi – ou à ta composition pour Aranéide de Myriam, ton travail me semble organisé dans une « temps élastique » où le son est une exploration des limites du perceptible, des limites de l'audible : c'est une interrogation de la perception. Je voudrais te demander de préciser et développer ta pensée sur le son continu et ses variations.*

*L'écoute demande une durée, une immersion. Cela signifie induire le spectateur – exactement comment sur le plan du micromouvement – à s'immerger dans la densité des fréquences, naviguer dans le timbre et explorer une masse sonore. Peut-tu parler de cette notion de « masse sonore » ?*

*L'élaboration d'une masse sonore a un corrélat direct avec plusieurs de travaux composés par Myriam : Corbeau (2007), Choisir le moment de la morsure (2010) en arrivant à l'expression radicale de Aranéide, le corps est appui sur l'air et la densité du son amplifie cette impression. Myriam, peut-tu m'en parler ?*

*Il y a un autre aspect déterminant que je voudrais souligner dans votre production : le geste des danseuses qui produit le son. C'est un autre plan de votre collaboration. Dans des travaux comme Capture (2009), Inoculate (2010) ou dans The Monster which never breathes (20011), le corps est conçu comme un instruments. Pouvez-vous expliquer les principes conceptuels et techniques de ces travaux ?*

*Si je pense à Désastre (2012) la résonance secondaire – le spectre produit par le son – est-il plus efficace par rapport à l'acte que l'a produite. Cela me permet de décentrer l'ordre du discours en passant du son produit, aux sons occasionnels qui se superposent, je pense surtout au battement du corps sur le plateau, leurs respirations, toute une différente sensibilité au son émerge... Comment considère-tu cette « résidu auditive » ?*

*Kasper, que signifie – en termes de sonorité – que le son à une présence ? Je te pose cette question parce que je trouve que – pour ce qui est de ta collaboration avec Myriam, mais aussi dans tes travaux en solo – le son est une figure qui bouge dans l'espace en dessinant une toile d'araignée, une architecture invisible. Dans ce cadre, le son arrive à être – bien sûr, c'est ma sensation en pensant à This is my house (2005) jusqu'arriver à Capture*

*(2009) ou à Inoculate (2010) pour citer des travaux bien différents – une danseuse supplémentaire. Alors, pouvons-nous considérer le son comme une danseuse supplémentaire, une figure scénique ?*

*Cela me conduit, en conclusion, à une réflexion autour des stratégies de conditionnement de la perception du spectateur que vous adopter. Votre collaboration, il me semble, vise à délinéer une sorte d'atmosphère à l'intérieur de laquelle est plongé le spectateur-auditeur. L'atmosphère est un état de choses qui se donne en latence : c'est une sensation visuelle et auditive à habiter.*

*Dans quelles directions, encore inexplorées, pensez-vous d'aller sur le plan du développement de l'articulation du corps en mouvement et au niveau de l'exploration des dimensions sonores ?*

\_\_\_ Je me suis permis de rassembler toutes les questions qui m'étaient adressées (et quelques-unes qui ne l'étaient pas ou du moins pas qu'à moi) en un "prologue", à les sortir hors contexte. Parce qu'elles vont dans une logique qui s'appuie sur un présupposé que l'interviewer croyait posé mais qui n'est pas pertinent, juste ou simplement qui n'est pas une réponse que j'aurais donnée, et donc ne peut être, pour moi, accepté à priori ; oui, c'est le défaut des "fausses" discussions où la seconde question est posée sans qu'on ait encore la réponse à la première! Alors je propose une autre méthodologie :

- d'une part te renvoyer à quelques textes que j'ai pu écrire sur mon travail avec la danse, mais également à quelques réponses préliminaires que j'ai pu écrire pour des telles interviews
- d'autre part répondre à tes questions oralement (ce qui amènera un peu de l'esprit de parole, au contraire de l'écrit, un peu d'esprit d'escalier aussi, les coq-à-l'âne et les associations d'idées saugrenues) – à toi de trier dans ce qui se présentera (sous sa forme écrite) comme une "discussion", même si dans celle-ci celui qui pose les questions n'entend pas la réponse à celles-ci avant de poser la question suivante, et si celui qui répond n'entend pas (et parfois, souvent, ne peut lire, puisqu'elles n'existent pas) les réponses de l'autre interviewé, Myriam Gourfink.

Mais avant, quelques points essentiels, ceux qui constituent tes présupposés/erreurs fondamentaux, sur lesquels tu repose la majeure partie des questions, alors qu'ils se présentent tout autrement, chez moi :

\_LE SON : tu parles souvent du "son", supposant qu'il est au cœur de mon travail (*penser le son est écrire l'idée \_ expliquant ton approche au son dans ton travail \_ la partition sonore de Kasper \_ ta vision du son \_ Qu'est-ce que les dispositifs technologiques ont changée dans ta vision du son \_ où le son est une exploration des limites du perceptible*) – et là ne n'ai cité que les toutes premières questions !!!

Or non, je ne travaille pas sur le son, je ne suis pas un "artiste sonore" (catégorie en vogue) et le son ne m'intéresse pas plus que ça : je fais de la musique, et je ne pense pas que la musique soit particulièrement un "art du son". Art du temps, peut-être (encore que j'en sois de moins en moins sûr), art du son, non. Le son n'est que le produit dérivé de la musique, n'est que son corolaire – un peu comme le CO2 est la conséquence (inévitabile) d'une agriculture intensive, ou l'abattage des animaux une question liée sine qua non à la consommation de viande. Alors bien évidemment, faisant de la musique je m'intéresse au son, bien obligé, mais moi ce que je fais, c'est de la musique – et nulle trace de "sons trouvés", de "field recording" ni même de musique concrète dans ma production musicale.

\_DANSE / MUSIQUE : du dehors c'est peut-être pas forcément visible, mais du dedans de la collaboration il y a une grande différence entre les pièces (de danse on dira) de Myriam et les miennes (même si "in fine" moi je fais la musique des pièces et elle la danse) – je crois pouvoir dire que jamais Myriam n'a travaillé au rapport (technologique, ou de cause-effet) entre musique et danse. Et n'a abordé le rapport temporel des deux (mais brillamment !) qu'une fois, dans Überenglichkeit (à la rigueur deux fois, peut être dans RARE aussi – mais peut-être pas, en tout cas moins...). Or "mes" pièces de/avec danse (danse de Myriam) se posent en général cette question (et emploient, tant bien que mal, capteurs ou systèmes d'interaction) : poser cette question "en général" (*: le geste des danseuses qui produit le son. C'est un autre plan de votre collaboration. Dans des travaux comme Capture (2009), Inoculate (2010) ou dans The Monster which never breathes (2011), le corps est conçu comme un instruments. Pouvez-vous expliquer les principes conceptuels et techniques de ces travaux ?*) n'a pas de sens, puisque les réponses venant des côtés différents ne sont pas les mêmes (et donc, là, parler d'un autre plan de la

collaboration est un non-sens. Un peu comme me poser des questions sur la pratique du Yoga, shavasana et le souffle des muscles profonds!!

.....

En termes de lectures, donc, dans lesquelles ces idées sont, je l'espère, un peu expliquées :

- réponse à des questions sur le travail avec Myriam Gourfink à Laurent Catala (pour un article dans MCD que je n'ai jamais lu)

#### Questions :

- Comment en es-tu venu à travailler avec la chorégraphe Myriam Gourfink ? Qu'est-ce qui t'intéressait particulièrement dans cette collaboration avec cette chorégraphe ?

- tu avais déjà une expérience dans le travail sur des dispositifs sonores sur des pièces de danse (je pense par exemple à Tout Contre en 98 avec Jérôme Nox, Emmanuelle Huynh et Christian Rizzo), en quoi Inoculate ? puis Une Lente Mastication t'ont-ils intéressé...artistiquement et en termes de dispositif ?

- Une Lente mastication a bénéficié d'une sorte de travail par étapes, puisque je me souviens du solo de Myriam à Mains d'Oeuvres. je trouve que le parallèle entre la tension contenue exprimée par la danseuse ou les danseurs et celle s'extirpant de la musique live est assez fascinante...Comment avez-vous travaillé pour délimiter les connexions entre musique et danse ? y a-t-il eu beaucoup d'expérimentations, voire d'improvisations ?

- travailles-tu actuellement à d'autres projets de cette nature ?

un essai de réponses, un peu en vrac et désordre mais tu as bien dit que tu allais non pas citer tel quel mais intégrer dans un texte... donc renvois à des sites, pages web ou autres textes...

\*\*\*\*\*

Avant de dire comment j'en suis venu à travailler avec Myriam Gourfink, il faut aller un peu plus en arrière, à mes tout débuts de musique, voire même avant. Déjà je suis né dans une famille "de danse" (ma mère était danseuse et tout même je voyais souvent des répétitions de danse que ce soit à l'Opéra de Varsovie - je suis né en Pologne - ou à la maison), puis, durant même mes "jobs d'étudiant" (donc avant encore de faire sérieusement de la musique) la proximité avec la danse revenait souvent - durant toute la durée de mes études de philo je travaillais aux Folies Bergère, par exemple. La danse était donc un univers familier et dès que mon rapport à la musique est devenu "sérieux" c'est tout naturellement que je me suis mis à collaborer, aussi, avec la danse. Et ça dure jusqu'à aujourd'hui.

Au départ c'était avec des gens qui, comme moi, commençaient quelque chose puis rencontres avec des chorégraphes (Nathalie Clouet ou Jean-Michel Agius) et assez rapidement des choses plus sérieuses (ou des plus grands noms...) comme Christian Trouillas (avec qui j'avais fait plusieurs projets et avec qui il y avait une belle "complicité" dans le travail), et tout un pan de danseurs/chorégraphes de la toute fin du XXème siècle ; j'ai pas tous les noms en tête, là, de suite, mais c'était, dans le désordre, des gens aussi divers que (ou au contraire une famille ?) Hervé Robbe, Emmanuelle Huynh, Fatoumi-Lamoureux, Olivia Granville, Artefact (Jeannette Dumeix et Marc Vincent), Loïc Touzé, Christian Rizzo, Jean-Marc Matos, Jean-Christophe Paré.... d'autres.....

Donc beaucoup de projets, différents forcément, mais toujours avec quelques constantes : j'ai toujours fait de la musique "live" donc jouée sur scène, en "vrai" dans le moment même du spectacle (après que cela soit joué par un musicien solo - moi ou un autre - ou par un ensemble est un détail), et cela est vrai même maintenant pour des pièces électroniques, jouées sur ordi : mes pièces sont du temps-réel, de la génération, et non pas de la diffusion de sons préexistants ; et ceci est peut être plus encore important dans le cadre de la danse, elle qui se dit "art vivant". Que penser de la rigueur de pensée d'un art vivant qui commence à intégrer des éléments fixés ? Le cinéma n'est pas art vivant, la danse, depuis une bonne dizaine d'années se targue d'avoir cette étiquette..... et emploie très, trop, souvent des bandes-son. Alors oui, bien sûr, il m'est arrivé, pour des spectacles de danse d'avoir fabriqué une bande-son. Je crois que je ne l'ai fait que trois fois (en quelques 25 années de travail avec la danse) et je l'ai toujours regretté après coup (oui, ça a toujours été motivé par des questions, pratiques, budgétaires. Questions que je trouve en fait peu pertinentes, *in fine*. Et fausses). L'autre particularité - du moins si je compare mon travail avec la danse de celui de beaucoup de musiciens ou compositeurs que je connais et qui, eux aussi, collaborent avec d'autres disciplines, danse ou film - est que je n'ai jamais fait de différence entre mon travail "purement musical" et celui pour la danse (ou pour le théâtre, pour le peu de collaborations que j'ai faites avec celui-ci). Dit simplement il ne s'agit pas pour moi de musiques "de commande" faites en périphérie d'un autre travail, plus noble ou plus personnel, mais bien d'une même musique dans tous les cas, la mienne. Ce qui exclut de fait toutes les choses "à la manière de", les collages ou citations (etc etc) simplement parce que cela ne fait pas partie de ma musique, tout comme l'absence de sons trouvés, de mélodies tonales, de passages "clins d'oeil" au rock-jazz-chanson. Les pièces que je compose pour un spectacle de danse ne sont pas différentes de celles de concert (et sont d'ailleurs souvent jouées en concert, sans la danse), et ne viennent pas d'une demande du chorégraphe ; ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas discussions et envies (de part et d'autre) - ce que ça veut dire c'est que mes musiques doivent tout d'abord être cela : miennes, et pas au service de. A prendre des grands noms on serait plus dans chez Stravinsky et Cage que dans la B.O. de genre...

Alors c'est sans doute de la fierté ou autre forme d'auto-complaisance, mais c'est aussi la certitude d'une collaboration autre - ou simplement d'une collaboration. Voire d'une appropriation - j'en parle plus bas

Et Myriam Gourfink, là dedans ? ; venant de la musique et plutôt de la musique contemporaine, c'est à dire de l'idée de la composition, à la table, dans le silence, à écrire des partitions qui ne seront jouées (mises en sons pour ainsi dire) que plus tard, venant de cette idée (que l'on peut discuter, oui, qui n'a peut-être pas valeur d'absolu mais qui est forte et qui a enfanté une large part de la musique du 20<sup>ème</sup> siècle) que ce qui fait la force de la composition est son idée et sa structure, plus que son son (et juste pour rappel, même Pierre Schaeffer quand il fondait le GRM - qui semble prôner une direction toute différente sinon antinomique - insistait pour que les compositions soient écrites, d'abord), donc venant de là je continuais à trouver étrange que les chorégraphes, lorsqu'ils parlaient de composer leur nouvelle pièce, se reposent autant sur l'exemple, l'improvisation, le mimétisme, sur l'intégration du geste dans le corps et son appréciation par la vue. Comme si écrivant une pièce d'orchestre je devais avoir un orchestre à la maison pour savoir et décider quoi écrire..... Alors bien entendu, pas question de dire que chorégraphe autrement serait mieux - je ne suis ni chorégraphe ni danseur - mais juste cette surprise et étonnement de ce grand écart que l'on fait prendre au mot et à la notion de composition.... D'autant plus que - selon moi et j'ai peut-être tort ici, et ne suis peut-être plus sûr à 100% de ce que je dis là - autant la forme de construction de proche en proche, voir et entendre et modifier un détail et rajouter le pas suivant, marche sans doute sur des formes plus courtes, en danse on a très vite affaire à des formes qui durent entre 40 et 75 minutes - "une soirée" comme on dit - qui nécessitent donc une vision d'ensemble (curieux d'ailleurs que la notion de composition "pure" soit si bien représentée en musique contemporaine, là où les musiques durent très souvent autour de 15 à 20 minutes, donc des choses assez courtes). Et là, la rencontre avec une chorégraphe qui écrit toutes ses partitions "à priori" (elle arrive à la 1<sup>ère</sup> répétition avec ses partitions prêtes) ne pouvait que me plaire... Le premier déclic vient de là, certainement - on parlait de la même chose et donc on travaillait de manière semblable : une ou des discussions sur la pièce en vue, discussions non pas sur tel geste ou son, mais sur ... on dira sur l'aspect "poétique" du projet, sur le dispositif, sur les contraintes aussi. Sur la chose qui sera perçue, pas sur le "métier" de chacun. Et ensuite chacun écrit sa partie - danse ou musique - sans avoir à la montrer à l'autre, sans pas de danse esquissés ou maquettes à écouter, et si discussions il y a (et il y en a) elles sont plus sur la construction de l'ensemble (la durée, les proportions, la gestion formelle des vides et pleins, les masses) que sur des éventuelles "rencontres". Un peu plus sur notre façon de collaborer, avec quelques exemples concrets peut-être lu dans [ce texte](#) (que tu peux "piller" il a été très peu utilisé)

Et évidemment de se retrouver avec Myriam Gourfink dans une certaine gestion de la temporalité dans le non-événement, la langueur (ou lenteur ?) les processus insensibles - une idée d'avoir deux discours parallèles, sans qu'aucun des deux ne soit subordonné à l'autre : assez loin de l'idée d'accompagnement et de celle de la musique "de danse".

\*\*\*\*

Donc bien sûr, lorsque tu dis que j'"avais déjà une expérience dans le travail sur des dispositifs sonores sur des pièces de danse" je sais pas trop comment le comprendre. Oui, une certaine expérience avec des pièces de danse - rien qu'avec Myriam on a fait ensemble 20 ou 21 pièces, et comme elle n'est pas la seule chorégraphe avec qui j'ai travaillé... je dois avoir composé combien de musiques pour des pièces de danse? 50? ou 100? oui sans doute entre 50 et 100 (fourchette floue, j'en conviens ! allez dans les 75 !!!)

Avant de répondre plus avant, deux corrections ; une de forme, l'idée du "dispositif sonore sur des pièces de danse"... ; je reste affreusement old school et ma préoccupation - ou mon occupation - est de composer de la musique. La façon de composer peut varier, la notion de ce qu'est la musique également, mais je suis pas dans les dispositifs - en tout cas pas lors du travail avec la danse. Sinon, oui, j'ai fait une ou deux installations sonores, je vais en faire d'autres - mais je fais ça plus avec une idée de composition que de dispositif. Et encore une fois c'est sans doute dans le contexte de la danse que ce terme ne me va pas - trop proche de cette idée de bande-son, de chose qui en fait se préoccupe peu de ce qui se passe là, en vrai, peu du moment. Mais peu importe, point de détail. Autre point de détail, réponse peut-être au premier, est ma (non) participation à "Tout contre" d'Emmanuelle Huynh. En fait je n'ai pas du tout travaillé sur cette pièce : je venais de faire "Mùa" avec Emmanuelle (dans laquelle je jouais du violoncelle), elle me propose "Tout contre" mais il y avait un clash de calendrier - et comme l'idée était justement, chez moi, d'une musique live, si je ne pouvais être là ça ne pouvait pas marcher - et c'est là que je l'ai mise en contact avec Nox (qui avait joué dans mon orchestre de guitares, Sleaze Art). Et s'il y a un dispositif, là, c'est une idée que j'avais soumise (je ne sais pas si elle est restée, je ne crois pas - et c'est bien, pas besoin pour Nox de recycler mes idées, il en a assez tout seul!) de mettre une chambre de reverbe mécanique (à ressort ou à plaque) sur le plateau et avoir ainsi un écho mécanique des gestes (ou du moins des appuis) du danseur. Donc oui, cela peut être vu comme un dispositif, mais ce n'était qu'un petit bout de l'idée. Juste que là Emmanuelle a été assez chouette pour s'en souvenir et mettre mon nom sur le programme, en remerciements.

Mais Inoculate? et Une lente mastication. On en vient là à la présence de la danse dans mon travail, à son côté au-delà de la commande, son appropriation : en fait depuis le temps que je travaille avec la danse, je dois commencer à réaliser qu'il y a là un truc qui me plaît là-dedans. Et c'est pas tant une histoire des corps en mouvement que celle d'une certaine vision de l'art, du monde, ainsi que d'organisation sociale ; j'ai longtemps voulu faire et gérer un ensemble de musiciens à la façon d'une compagnie de danse bien plus que d'un groupe - une position qui me semble bien plus juste aujourd'hui, dans le monde dans lequel on est, de la même façon que de ne pas tout axer sur ce qui semble être l'objet de son art est une ouverture autrement plus grande (là où la musique ne parle que de son - ce qui est en fin de compte pauvre, comme si les danseurs ne parlaient que de mouvement : on n'est plus à l'opéra..!). Donc j'ai commencé à penser à des pièces de musique dans lesquelles une (ou plus) des fonctions musicales (instrumentales si on veut) serait prise en charge par la danse - une sorte de musique muette (ou pas tant), en tout cas une intégration du mouvement dans le sonore. Alors on va passer sur la partie de danse écrite dans mon 1<sup>er</sup> opéra (1989 quand même !) en disant que ça peut être vu comme partie du genre. Les vraies choses commencent avec Demonology, écrit au départ pour 2 musiciens et 2 danseuses (une sorte de parcours sans centre à la Ménagerie de Verre, jouant sur la perte, le détour - oui, peut-être que le mot de dispositif était pas si inopportun !) - la pièce a pas mal bougé dans ses reprises et d'ailleurs s'est retrouvée assez vite comme pièce de Myriam avec ma musique - et on retrouve là une certaine distribution de la vision des rôles : s'il y a danse et musique c'est donc une pièce de danse, avec une sorte d'accompagnement. Il est pas venu à l'idée de grand monde que c'était une pièce de danse qui utilise des danseuses comme des instruments/instrumentistes muets! Passons.

Et puis d'autres pièces de musique utilisant la danse - comme Capture (qui a eu un prix à Ars Electronica) dont les seuls

musiciens étaient 3 danseuses (qui jouaient une partition que j'avais écrite - plus sur Capture [ici](#) ) ou "The monster which never breathes" pour orgue et live electronics avec une participation (y compris musicale donc, développant le concept de "data-noise") de danse. Sur "The Monster....." une page [ici](#) , avec vidéos partition etc.

Et donc Inoculate? fait partie de cette "famille"-là : des pièces de musique qui intègrent la danse comme un élément musical (ce qui pour moi est tout autre chose qu'une pièce de danse avec musique) Inoculate? c'est aussi une contrainte donnée a priori à la danse (dont la chorégraphie est de Myriam) - celle du placement de la danseuse - comme un des musiciens, sans prendre plus de place, sans se placer "au centre", et celle de la perception globale de la danse - je voulais quelques chose qui joue sur la verticalité, les 3 autres instruments étant des cuivres, donc jouant debout. Et il y a un court passage d'Inoculate? qui est un solo de danse; mais SONORE. La danseuse est la seule à produire du son, le son de son geste, son sur lequel elle danse dans le moment où elle le produit. Bien plus sur Inoculate? (avec partitions etc etc) [ici](#) . Mais tout cela pour dire que les deux pièces que tu cites, Inoculate? et "Une lente mastication" viennent de deux endroits (que l'on peut ou pas appeler dispositifs) assez éloignés.... il y en a une qui est musique et l'autre danse - même si les frontières sont poreuses.

Une lente mastication c'est un projet de Myriam, pour lequel j'écris la musique - alors bien évidemment cette écriture modèle son projet (et, bis, elle n'intervient ni n'influe dans la composition musicale), mais le projet reste sien. Et on a procédé comme toujours, avec d'ailleurs un temps de travail assez court (du moins dans sa déclinaison danse/musique, la danse ayant été écrite et travaillée depuis plus longtemps - et là ce sont encore des questions budgétaires, mais je pense que cette réponse là est bien plus artistique que de décider de faire une musique sur bande, une bande-son). ce que tu as vu à Mains d'oeuvre n'est pas une partie ou recherche ou quoi de cette mastication - en fait il s'agit de tout autre chose, qui se nomme "Breathing Monster" qui est un re-travail de "The monster which never breathes"... encore une solution pour faire exister les choses malgré les questions financières et pratiques : rares sont les endroits ayant un orgue (3 claviers et pédalier quand même) et la possibilité de le traiter/amplifier. D'où cette re-écriture de la matière de départ en un solo/duo basse/danse (qui a entre temps été joué à Arras, à Los Angeles..... qui va être repris à New York...)

Mais pour répondre à ta question, non, pas d'expérimentations et encore moins d'improvisations : Pour une lente mastication ça a même été plutôt très straight : j'arrive dans le théâtre le 25 janvier, personne à ce moment (sauf moi !) n'avait entendu une bribe de la musique, création le 2 février - et tu imagines que les filages ont commencé très vite. Donc pas des essais et qu'est ce que ça ferait si.....

Je dis pas que c'est la seule forme de travail, mais c'est la notre - et c'est clair que 20+ pièces en commun sur quelques 13 années ça incite à se faire confiance mutuellement, à savoir se parler vite et sans avoir à se parler (!!! oui!!!). bref à travailler ensemble

\_quant à aujourd'hui - oui, on a avec Myriam quelque chose comme 3 projets, dans des états d'avancement avancés à des degrés divers : dans ses projets Araneïde dont les répétitions ont commencées et qui sera créée en février ; une pièce dont le cadre (musique et danse) est fixé mais rien d'écrit qui sera créée en juin, un projet de pièce musicale avec danse dont existe pour le moment juste un dossier (envoyé au ZKM)...

- réponse à Jérôme Provencal, pour un article dans Mouvement

[http://www.sleazeart.com/SA\\_docs/SA\\_textes/Mouvement\\_MG.pdf](http://www.sleazeart.com/SA_docs/SA_textes/Mouvement_MG.pdf)

- un texte écrit pour les JIM (journées d'informatique musicale) dans lequel il est pas mal question de la danse

[http://www.sleazeart.com/SA\\_docs/SA\\_textes/Ordi\\_instrument.pdf](http://www.sleazeart.com/SA_docs/SA_textes/Ordi_instrument.pdf)

- interview pour la WDR sur les musiques électroniques (la question du SON et de la MUSIQUE)

[http://www.sleazeart.com/SA\\_docs/SA\\_textes/KTT\\_WDR.pdf](http://www.sleazeart.com/SA_docs/SA_textes/KTT_WDR.pdf)