

Réponses à quelques questions posées par Jérôme Provençal en vue de la préparation d'un article dans MOUVEMENT, centré sur le travail de Myriam Gourfink. Donc mon travail pour la danse en général, et celui avec Myriam Gourfink en particulier

« Composer de la musique, c'est d'abord s'occuper du temps », écriviez-vous à propos de *Bruits de surfaces* Comment cette appréhension du temps se traduit-elle dans le champ chorégraphique ?

Qu'il s'agisse de danse ou de musique, la notion d'espace est aussi essentielle que celle de temps. Que vous amène-t-elle à penser – et à jouer ?

A quels enjeux spécifiques donne lieu la composition musicale pour des spectacles de danse ? Et comment la matière sonore prend-elle corps ?

De manière générale, quelle(s) différence(s) faites-vous – si vous en faites – entre les musiques que vous composez pour la danse, et les autres ?

En quoi vos créations sonores pour/avec Myriam Gourfink se distinguent-elles de celles conçues pour/avec d'autres chorégraphes ?

Comment regardez-vous l'évolution de votre long compagnonnage artistique avec Myriam ? Avez-vous le sentiment d'avoir acquis davantage de liberté ? Et qu'avez-vous appris, musicalement parlant ?

Lorsque vous travaillez ensemble, quel mode opératoire suivez-vous ? (Et quelle place occupe l'accidentel/l'imprévu à l'intérieur de ce mode opératoire ?)

Dans quel état d'esprit abordez-vous chaque nouvelle pièce ? Cherchez-vous, d'une façon ou d'une autre, à aller contre la précédente ?

Sur une même pièce, vous est-il déjà arrivé de changer radicalement la musique d'une représentation à l'autre ?

Dans quelles autres directions, encore inexplorées, aimeriez-vous aller (dans le cadre de votre travail avec Myriam) ?

Question subsidiaire : Que vous inspire l'idée de progrès technologique en matière de musique ?

À me poser la question de ce qu'est la musique, ou plutôt qu'est ce que "composer de la musique" veut dire ou est, sur quoi ou dans quoi on travaille, j'ai en effet assez longtemps pensé qu'il s'agit essentiellement d'une gestion du temps. Parce qu'il est évident qu'il ne s'agit pas d'un agencement de sons – ceux-ci n'étant que ce qui donne matière ou existence à la musique, ce qui permet de la donner à percevoir, son corps, mais pas son élément essentiel. Quand je compose je le fais de façon très "classique", c'est à dire dans le silence : que ce soit face à du papier à musique, une feuille "électronique" (donc soit un programme d'écriture de la musique, un programme de dessin, de graphisme, voire un traitement de texte) ou encore un logiciel de programmation tel que Csound ou MaxMSP, composer de la musique c'est passer énormément de temps dans le silence. Des jours et des jours de silence, avec parfois la vérification d'un accord, d'un agrégat sonore, d'un effet ; seuls rares moments d'existence du son, et d'ailleurs très rarement d'un son qui fera partie de la pièce en cours, le plus souvent le son de base d'un petit clavier en plastique (oui, ils le sont tous – on dira de piètre qualité) ou une fréquence, une onde très simple, la plus simple possible, une onde sinusoïdale. Composer, pour moi qui ne crée pas de bandes-son, qui ne travaille pas sur des sons "trouvés", qui n'emploie jamais de samples et dont tous les concerts ou spectacles sont joués en "live", dans le moment même sans choses préenregistrées, composer donc c'est réfléchir, penser la musique, dans un langage qui se place en dehors du sonore, un méta-langage qui n'a pas la physicalité (sonore) du medium visé. Alors oui, j'ai longtemps pensé que ce qui peut le plus, le mieux, définir ce qu'est la composition musicale, était une gestion du temps. Parce que l'écoute, tout comme le fait de jouer la musique, prend une certaine durée, parce que notre perception d'une musique – sa structure, ses articulations, sa forme – s'inscrit dans la durée, la durée même de cette musique-là précisément, il paraissait logique de s'occuper du temps, de "comment passe le temps", et d'instaurer cette idée de

subordination de la musique au temps. Mais "Bruits de surface" est un travail ancien (peut-être 2001 ?) et mon regard sur ce qu'est la musique a changé - et je ne parlerai pas de façon aussi affirmée du temps comme définition de la musique. Même si le temps est une donnée importante, aujourd'hui c'est bien l'idée de structure qui me semble essentielle, voire même parfois d'une structure placée hors-temps. L'image de l'architecture s'impose d'elle-même ; dans ce qui est fascinant dans cette dernière qui existe autant par les constructions bâties que par celles qui ne sont et ne seront jamais que projets - ces architectures virtuelles en quelque sorte, ces bâtiments qui n'existeront pas, mais dont l'idée et les problématiques soulevées sont bien réelles. Et bien sûr, pour en revenir au temps, ce n'est plus avec une pensée du temps que l'on se retrouve mais avec une multitude de temps différents, dans le même moment.

Il n'en est pas moins que l'idée du temps, temps qui passe et permet la lecture d'une structure est sans doute le seul (ou simplement le meilleur ?) point de jonction entre danse et musique. Déjà parce que les deux arts s'inscrivent généralement dans le même temps et la même durée - encore que pas toujours, qu'il suffise de citer "Überenglichkeit", réalisé avec Myriam Gourfink, dont la danse existait déjà avant que le public n'entre dans la salle de spectacle (donc depuis un imaginaire "toujours déjà là"), tandis que la musique ne commençait que quelques 20 minutes après l'entrée du public, pour finir bien après la danse, pour ne finir que lorsque le dernier spectateur décidait de quitter la salle (vidée des danseuses depuis longtemps déjà) - la musique donc allait vers un imaginaire "toujours encore là". Décalage des deux temporalités, danse et musique.

Mais comme dit plus haut, en général ma première question sur un projet chorégraphique est de demander sa durée, qui va donner un ordre de grandeur à l'architecture musicale, permettre d'imaginer les articulations, les proportions. Ou alors telle était ma première question - elle tend à disparaître, au profit d'une ouverture de la durée, de la disparition de cette donnée peut-être, et cela non seulement dans mes plus récents projets liés à des chorégraphies, mais également dans des projets "purement" musicaux (et ainsi une composition en cours pour le GRM est - une première pour moi ! - d'une durée pour le moment indéfinie). Un point dilaté dans le temps, comme un arrêt sur image, étiré mais pourtant hors-temps est parfois plus pertinent, plus essentiel, qu'un équilibre structurel. Et cela amène, parfois, des spectacles ou concerts dont la durée peut être variable d'une fois sur l'autre, bien qu'il s'agisse strictement de la même pièce.

La question d'espace c'est autre chose. On peut imaginer (du dehors, je ne suis ni danseur ni chorégraphe) que l'espace en danse est une donnée importante. Ou pas. En tout cas - toujours du dehors - on aura l'impression que l'espace en danse est l'espace physique, concret, ces murs, cette surface. Rien de tel en musique, l'espace musical est tout autre, si tant est que ce soit une donnée pertinente en musique (certainement pas pour toutes les musiques, en tout cas). Alors bien sûr on pourrait parler de spatialisation, qui est une façon de re-produire (ou créer de toutes pièces) un espace acoustique. Et, oui, dans certaines de mes pièces j'ai travaillé sur la spatialisation, sur des perceptions d'espaces, sur des sons englobants, sur des sons ascensionnels, sur la perception du haut, du bas. Mais il ne s'agit pas d'une donnée récurrente, encore moins d'un systématisme : une fois que l'on a appris à gérer, à construire des sons qui tournent, qui se délient, passé le premier moment d'émerveillement face au nouveau joujou, vient le moment de se poser la question du pourquoi, pourquoi voudrait-on faire bouger tel ou tel son, pourquoi le déplacer, et même pourquoi le placer ici plutôt que là? Même la simple habitude du placement stéréo, le classique gauche-droite, est une chose que parfois je n'emploie pas, lui préférant un son mono, un monolithe de son, et pas fatalement placé au centre. Ainsi dans "L'Ecarlate", une pièce réalisée avec Myriam Gourfink en 2001, les haut-parleurs étaient placés à gauche uniquement. Un seul son faisait une courte traversée vers la droite d'une durée d'environ 10 minutes, alors que la pièce durait plus d'une heure. Ou encore dans "De l'aube à minuit" - qui n'est pas une pièce de danse, mais un spectacle, musique jouée en direct sur un film muet, pour lequel j'invitais Myriam Gourfink à faire une proposition chorégraphique - l'essentiel des instruments était placé sur le côté, un peu derrière le public, à l'exception des percussions qui étaient sur le plateau, du côté opposé, formant une sorte de diagonale sonore, ou définissant deux zones distinctes et comme opposées. Pour une prochaine création avec Myriam Gourfink, "Une lente mastication", le projet musical comprend le fait de comme "suspendre" des sons, isolés les uns des autres, à différentes hauteurs : un peu comme des nuages immobiles qui définissent un espace en hauteur plus qu'en périmètre - en tout cas un espace en élévation auquel la danse n'a pas accès.

Mais peut-être que pour parler d'espace dans une relation danse-musique, il serait plus juste de parler d'espace de perception bien plus que d'espace physique, ou de spatialisation. Lorsqu'elle chorégraphiait "Glossolalie", Myriam Gourfink désirait une pièce dansée dans le silence. Seulement lors de quelques présentations du travail en cours, on s'est rapidement aperçu qu'en place du silence

souhaité le spectateur allait, dans l'absence de musique alors qu'il assiste au spectacle de danse, percevoir avec une acuité plus grande tous les "autres" sons – ceux du danseur, mais également ceux de la rue, du studio de danse, ronflements électriques des machines, climatisation ou éclairage ; toute porte claquée lointaine, à peine entendue , allait prendre une dimension énorme, tout minuscule craquement du plancher allait être plein de signifiant... La proposition que j'ai faite a alors été de composer une musique largement inaudible, car formée principalement de fréquences trop aigües pour l'oreille humaine, mais qui néanmoins par sa physicalité même (par la pression de l'air, le son n'étant que pression d'air) cachait les autres sons – et nous parvenions ainsi à créer l'espace (psychique ?) désiré. Rare exemple dans mon travail d'une fonction quasi-utilitaire de ma musique – mais joli challenge! En règle générale mon travail n'est pas assujéti à la danse (ni à toute autre forme d'art, de collaboration), et il n'y a pas de différence conceptuelle (ou de "règles" spécifiques) lorsque je compose pour la danse, ou lorsque je compose de la musique "pure". Même ce qui semblerait une contrainte de pure forme, celle de la durée demandée, n'est pas toujours suivie (j'ai parlé des deux temps d'"Überenglichkeit", et la musique de "De l'aube à minuit" était de 40 minutes plus longue que le film). Et puis la contrainte de durée est une donnée bien plus courante dans le domaine de la musique – un orchestre, un ensemble ou une institution qui commande une musique, précise toujours la durée souhaitée, de même que la proposition de jouer dans un festival s'accompagne presque toujours de la définition de la durée du "passage" souhaité. Donc pas de différence entre une composition "pour la danse" et une autre – mon travail reste le même ; et d'ailleurs il y a pas mal de pièces qui ont été composées pour des spectacles de danse qui existent également comme des pièces de concert. "Marine", créée en 2000 avec Myriam Gourfink est une telle pièce – qui tourne encore comme pièce de danse, mais que je joue également souvent en concert solo. De toute façon la différence, ou la frontière, entre les deux cadres (danse ou musique) est pour moi très floue, pour plusieurs raisons. D'une part j'ai toujours travaillé avec la danse, et ce depuis que je fais de la musique. Pis, bien avant de faire de la musique, j'ai toujours vécu dans un monde de danse – ma mère ayant été danseuse, je suis quasiment né à l'Opéra de Varsovie! De plus il y a beaucoup de "mes" pièces - donc des choses que je ne définirais sûrement pas comme des spectacles de danse – dans lesquelles j'intègre de la danse ou plutôt des danseurs, mais pensés comme instruments ou instrumentistes. Ainsi ma composition "Capture" n'était jouée que par 3 danseuses (qui jouaient/créaient effectivement tous les sons la composant par leur mouvements tels qu'il étaient captés par 3 caméras) tandis que dans mes récentes compositions "The monster which never breathes" (pour orgue à tuyaux) ou "Inoculate?" (pour trio à vents) une danseuse était incluse dans la partition, dont le rôle était pensé comme "musical" : des capteurs placés sur elle envoyaient un flot continu de "data" qui me servait à perturber le bon fonctionnement de l'électronique "live", des ordinateurs, et par là parasiter le sonore – j'appelle ce procédé le "data-noise". (Dans les deux cas la partition chorégraphique était de Myriam Gourfink.) Il est également des pièces qui ont commencé comme projets "purement" musicaux (même s'ils incluait de la danse) et qui se sont retrouvés devenir pièces de danse : ainsi le projet "Demonology", de proposition musicale (et en partie silencieuse) d'exploration d'un lieu (La Ménagerie de Verre) par le manque, une musique "en creux", est devenu ensuite (après des changements formels) une chorégraphie de Myriam Gourfink, ou encore la partie chorégraphique de "De l'aube à minuit" est devenue la pièce de danse "Molecular Black", avec une vidéo de Keija Kramer à la place du film muet, et une toute autre musique, ou plutôt une sorte d'agrandissement d'un court moment de l'introduction de la musique originelle en près de 40 minutes, sorte de loupe sonore géante. Et encore d'autres passages entre les disciplines comme le projet en cours "Désastre" (avec Nina Santes) qui mélange les définitions des genres, dans lequel la musique est la danse qui est musique, en une consanguinité inséparable.

Si on voulait (le veut-on?) tracer une frontière entre les musiques écrites pour la danse et celles pensées en dehors de celle-ci, la différence serait plus à chercher dans le politique, dans les publics, dans les habitudes des milieux s'intéressant à l'un ou à l'autre – la danse m'a toujours donné l'impression d'une plus grande ouverture, là où en musique (et peut-être plus encore la musique contemporaine) on est plus prisonnier des codes, d'habitudes, de règles. Il est aisé, pour la danse d'aujourd'hui de, par exemple, se débarrasser de ce qui semblerait faire sa définition même – le corps du danseur – sans que l'on en soit autrement surpris, et encore moins offusqué, alors que la musique est bien plus réactionnaire, plus conservatrice ; sans doute le poids d'une Histoire bien plus chargée pour la musique. Quant aux musiques plus aventureuses, exploratrices de nouvelles formes – et mon attachement à la musique "noise", et la confiance que je place en elle pour renouveler le vocabulaire musical sont grands – elles manquent cruellement de moyens, de lieux ; et c'est de fait pourquoi il s'agit le plus souvent de projets en solo, duo au maximum, montés avec des moyens inexistantes, là où pouvoir

répéter beaucoup (même si on a toujours l'impression que plus ce serait mieux) est une quasi-évidence pour la danse. Le nombre de structures dédiées à la danse est infiniment supérieur aux lieux de "nouvelle musique", et leurs moyens financiers autrement plus solides.

Je l'ai mentionné plus haut – ayant "toujours" travaillé avec la danse je n'ai pas collaboré que avec Myriam Gourfink. Et même si sur une assez longue période elle a été la seule chorégraphe avec laquelle je travaillais, cela n'a pas toujours été le cas, et ne l'ai pas actuellement non plus. Le pourquoi de cette collaboration vient sans doute de son attachement à l'idée d'une partition, pré-écrite en amont du moindre geste effectué (et hors de celui-ci). Pour qui, comme moi, vient de la musique écrite, qui passe du temps à écrire des partitions, donc à composer de la musique, mais dans le silence, il est curieux d'entendre des chorégraphes parler de composition, d'écriture, alors que leur travail consiste à "tester", en studio, des gestes, puis les apprendre à d'autres. Essayer, mettre bout-à-bout, voir et revoir, serait en musique plus proche d'un travail acousmatique, travail sur la matière sonore, mais est loin d'une composition au sens classique – celle usant d'un métalangage. Non pas que j'ai des conseils à donner aux chorégraphes sur leur façon de travailler – il s'agit juste d'une question de langue, du sens d'un mot, mot "composer", qui définit mon travail. Alors, oui, rencontrer une chorégraphe qui assume cette idée de "pré-concevoir", qui utilise elle aussi un métalangage compositionnel, qui ne met le geste qu'une fois la composition finie, tout comme je ne mets le son qu'une fois la composition achevée, oui, on peut parler de rencontre artistique heureuse. Ajouter à cela une même fascination pour des événements en apparence lents, des processus complexes, une sorte de poids, attachement ou d'ancrage..... En fait tout l'indicible qui fait les rencontres artistiques....

Après, le travail lui-même, travail sur une nouvelle pièce, nouveau projet, ne se fait pas ensemble. Chacun travaille dans son domaine, avec son rythme, avec ses propres contraintes, outils, pensées, idées. Il ne s'agit pas, jamais, de coller à schéma pré-établi pas plus que de créer des "points de rencontres". Mais en cela mon travail avec Myriam n'est pas différent de celui avec d'autres artistes – il faut croire que je n'ai jamais été très bon pour répondre à une commande formelle. Bien sûr parfois, au tout début d'un projet, il peut y avoir des envies, des idées, que l'on dit à l'autre. Et que l'autre suit ou pas. Ainsi l'envie d'une vielle à roue (sur "Choisir le moment de la morsure") n'a pas eu de suite et c'est une basse électrique qui joue. Ou ce qui devait être le silence de "Bestiole" est peuplé de respirations lourdes des sub-woofers et de crépitements, fourmillements, dans les aigus. Après avoir failli commencer par une courte mais puissante explosion sonore... Mais en règle générale l'un n'intervient pas dans le travail de l'autre, en tout cas pas en des termes techniques, et encore moins structurels. Il peut, bien sûr, y avoir un autre niveau de communication entre les deux disciplines en jeu, plus proche d'une volonté de sensation fugace que d'un accompagnement.

Et la question subsidiaire – le progrès technologique. Il est clair que notre travail, à l'un et l'autre, Myriam Gourfink et moi, est nourri de ce que l'on appelle "nouvelles technologies", en gros ce qui a trait à l'ordinateur. D'ailleurs séparément ; il y a très peu de cas (s'il y en a ... je n'en vois pas....) où on se soit servi de la technologie pour lier danse et musique. Myriam, lorsqu'elle utilise les systèmes de capteurs, ils visent à contrôler la danse par la danse (ou l'avènement de la partition de danse par la danse exécutée). Pour ma part l'ordinateur est un des instruments dont je me sers, et lorsqu'il intègre d'autres données que la musique, c'est toujours en relation avec celle-ci ou plutôt je vois ces "autres" données comme déjà musicales : que ce soient les caméras observant les danseuses dans "Capture" – les danseuses ne sont là que musiciennes – le système de "data-noise" – le rôle de la danse est de fournir une perturbation au processus musical – et même les lumières oscillantes de "Bestiole" qui ne sont que le résultat direct des différentiels dans les battements des fréquences graves, une façon de continuer le musical au-delà du sonore.

Mais plus globalement oui, je suis attaché à l'évolution de la technologie, en ce qu'elle apporte des nouveaux moyens de pensée, des nouveaux paradigmes. Et puisque, oui, je crois à l'idée du progrès en art (je sais, thèse difficile à défendre, tant il est consensuel de clamer l'universalité de l'œuvre), je suis heureux de découvrir des nouveaux outils nous permettant d'y parvenir. Bien sûr, je ne sais pas si le nouvel ordinateur (et encore moins un nouveau programme) va permettre d'inventer une nouvelle musique, mais il y a des grandes chances que l'éventuelle nouvelle musique ne vienne plus du violon ou du piano. Les instruments, tout comme les idées, sont marqués par leur époque, dépendantes des outils de pensées que nous avons. Et les outils de pensée sont les choses parmi lesquelles nous vivons, choses qui nous permettent d'appréhender le réel.

S'il ne fallait qu'un exemple de l'influence de la technologie sur la pensée de la musique, ce serait peut-être comment, par la différence du point de vue que lui a apporté le magnétophone à bandes, Karlheinz

Stockhausen a pu poser la similitude, le continuum, entre les notions de rythme et de hauteur ; comment il a démontré (et perçu) qu'il ne s'agissait que d'un seul et même élément, mais à des registres différents.

Pour ma part, lorsque je découvrais l'usage musical de l'ordinateur, ça a été la possibilité de parvenir à des choses jusqu'alors, sans cette technologie, infaisables – sur quel autre instrument puis-je produire des battements identiques et serrés (disons de 1 hertz) dans différents registres? Aucun. Alors est-ce que cela va amener une nouvelle musique? Sans doute pas, certainement pas en soi. Mais cela peut commencer à amener une autre perception, tracer un chemin de pensée.

Kasper T. Toeplitz Octobre 2011