

gilles grand, compositeur

propos recueillis par marcel weiss pour les cahiers du cenam, n° 48
« les rencontres musiciens danseurs » - mars 1988

Quand j'ai commencé à concevoir des bandes-son pour la danse, je ne me posais guère de questions. Petit à petit, sous le choc provoqué par le fonctionnement très particulier des chorégraphes, elles se sont multipliées et sont devenues de plus en plus préoccupantes. Bien que très proche structurellement de la musique, la danse doit se définir pleinement et trouver ses propres critères de marche. La notion d'interprète, admise depuis longtemps dans le domaine musical, est mal cernée en matière de danse. En fait, le danseur doit fonder sa propre compagnie, pour exister et gérer ses spectacles.

Le plus déroutant pour le compositeur, c'est sans doute le décalage des interventions des deux partenaires : dans le meilleur des cas, le compositeur va réfléchir à son travail deux ou trois ans à l'avance, commencer à l'écrire pour le finir six mois avant le spectacle ; tandis que le chorégraphe va bien y penser trois ans à l'avance en fonction de son planning, programmer les séances de travail un an avant et finir la conception de son ballet un mois avant la date fatidique. Les questions de planning posent clairement toute la problématique de la rencontre des créations musicales et chorégraphiques.

Quand un danseur s'adresse à moi, il connaît en général mes compositions, ce qui évite toute ambiguïté par rapport à leur origine électro-acoustique. Bien sûr, il y a encore des chorégraphes qui refusent la collaboration, prétendant que je suis incapable de quitter le bouclier de ma bande magnétique pour accepter de me mettre en péril. Je leur rétorque que l'enregistrement est la solution idéale pour répartir la présence musicale dans l'espace de la danse, tout en évitant le piège de la sacralisation par instrumentistes interposés. Je crée un environnement sonore où le danseur reconnaît bien se sentir. Et le spectacle, avec l'électro-acoustique, me convient parfaitement pour le niveau d'écoute inconsciente qu'il instaure.

Les demandes des chorégraphes sont des plus variées. Lorsqu'ils me donnent carte blanche, je peux partir des répétitions et des filages et construire immédiatement la musique en studio, à partir de structures compositionnelles que j'ai peu à peu découvertes. Ensuite, commence le véritable travail de collaboration. Dans le pire des cas, on me demande un extrait précis d'une de mes pièces existantes. Tant qu'à faire, je préfère la manière dont Dominique Bagouet élit des passages extrêmement fugaces de mes musiques, comme des cellules qu'il me faut réorganiser. Notre travail théâtral sur **mes amis** de Bove m'a énormément aidé à étalonner ma démarche mentale en matière de collaboration avec la danse. Il s'agit de trouver à chaque fois les éléments justes, même si je ne me préoccupe pas de signer une création musicale en soi. Ceci est

audible dans **les petites pièces de berlin**. J'éprouve malgré tout la nécessité de faire appel à des sons neufs, même pour nourrir des ambiances évanescents. L'existence de la composition est autonome. Quand je réécoute aujourd'hui mon travail sur **le crawl de lucien**, que je considérais comme entièrement lié au spectacle, je constate qu'il subit des transformations intéressantes et qu'il pourrait très bien être donné en concert. Je ne partage pas l'ambition de certains de mes confrères de produire des œuvres-mastodontes, chargées de sens. Cela va contre la logique des spectacles qui permettent justement, en jouant sur la durée, des instants de répit où l'on développe des énergies contradictoires.

propos recueillis par marcel weiss pour les cahiers du cenam, n° 48 « les rencontres musiciens danseurs » - mars 1988.