La musique sans limite : un entretien avec Dragos Tara

Autor(en): **Haas, Marc / Tara, Dragos**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): **- (2014)**

Heft 128

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-927373

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

La musique sans limite

Un entretien avec Dragos Tara

Marc Haas

Marc Haas : Peux-tu nous parler de ton parcours musical, académique et pratique ?
Dragos Tara : J'ai fait de la contrebasse jazz et classique, pas mal d'orchestre et de musique de chambre et aussi beaucoup d'autres types de musique. J'ai étudié la composition au conservatoire de Genève, en instrumental et électroacoustique et j'ai fait un Erasmus d'un semestre à Paris. Actuellement je suis un programme de Master en études curatoriales et criques (HEAD, Genève). Cette approche interdisciplinaire, théorique et critique me semble dans la continuité de ce qu'est en pratique le travail d'un compositeur et acteur musical de nos jours.

En quoi consistent les études de composition ? C'est plutôt centré sur le classique ou peux-tu choisir les domaines qui t'intéressent ?
C'est toi qui choisis le style, le but c'est vraiment d'apprendre à écrire la musique. J'étais déjà dans le milieu de la musique quand j'ai commencé et j'avais 25 ans quand je suis entré au conservatoire. Sans l'institution j'aurais continué comme avant à faire les commandes que je recevais, mais de cadre j'ai pu suivre des cours pratiques et théoriques comme l'histoire de la musique du 20e siècle, trois ans d'orchestration, et aussi beaucoup d'informatique musicale, de la programmation sur Max/MSP par exemple. Ce qui est intéressant à Genève, pour quelqu'un comme moi qui venais avant tout de la musique instrumentale, c'est qu'ils t'obligent à faire une année d'électroacoustique et par la suite tu peux choisir l'un ou l'autre. Mais je crois qu'une fois que tu as goûté aux deux tu continues avec les deux, ça me paraît assez logique. L'électroacoustique est indispensable de nos jours, ça te permet de comprendre la musique d'une autre manière, de la visualiser, de pouvoir démonter le son, travailler sur le son lui-même, ce que tu ne fais pas tellement quand tu passes par la partition. J'avais été assez marqué par cet article de Fabien Lévi, « Le tournant des années 70 : de la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception »[1], qui résume l'histoire de la musique depuis qu'il y a des moyens de travailler directement sur le son. Avant, la grande question était « comment puis-je rendre à l'auditeur la structure que j'ai en tête ? », c'est une question qui est toujours posée ; mais maintenant on peut travailler directement sur la question « comment les choses sont-elles perçues ? ». C'est la matière brute : travailler avec des enregistrements que tu réécoutes et que tu analyse, ça crée un changement dans le mode de perception et ça change pas mal de choses. Ça a été un grand déclic pour moi, d'écouter des spaghettis qui bouillent, et d'aller voir ce qui se passe à l'intérieur du son. Je pense que pour tous ceux qui n'ont jamais touché à ça, c'est une véritable ouverture du champ du sonore.

C'est comme un deuxième axe d'approche de la musique...
Oui tout à fait, tu passes vraiment du côté de l'objet sonore lui-même. Les notes ne sont en fait qu'un cas particulier de tout ce qui est possible. Quand les harmoniques d'un spectre sonore s'alignent, on entend une fondamentale, une note, mais il y a tous les autres sons... Tout devient objet sonore en soi, et les notes ne sont plus qu'un cas particulier.

Donc, on a pu élargir le champ de la musique d'une manière qui était impossible auparavant, parce qu'on n'avait simplement pas les outils techniques pour le faire ?
Absolument, et ce qui est intéressant, c'est ce que ça change dans l'écoute. Si ensuite tu retournes à une musique sans électronique, je pense qu'il y a quelque chose qui a changé dans la manière d'écouter... Il y a non seulement une question liée à l'écoute personnelle, découvrir des aspects du son que tu n'entendais pas, des aspects auxquels tu ne pensais pas avoir accès et qui n'étaient pas de l'ordre du composable, et aussi le fait que de nos jours l'écoute est médiatisée. C'est-à-dire qu'on vit à une époque de technologie et que la manière dont les gens écoutent est marquée par le CD par exemple, par un type d'écoute conditionné par un intermédiaire technique. Ça influence beaucoup le mode d'écoute... C'est une question qui se pose beaucoup pour la musique contemporaine,

par exemple, l'idée qu'il n'y a que peu de monde dans les concerts mais que la musique n'a jamais été autant téléchargée ; elle est accessible sur YouTube, elle n'a jamais été autant vue et entendue. Je pense qu'on s'est habitué à ce type d'écoute via un média, via un flux de données.

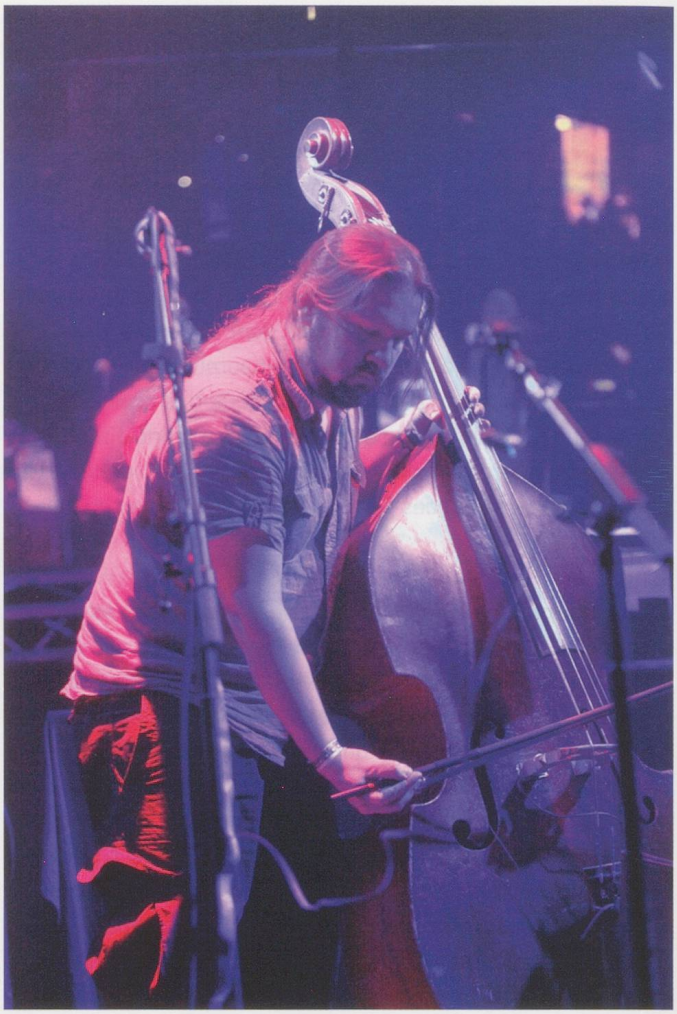
C'est donc l'idée qu'il y a un objet mécanique qui relaie le son entre l'espace-temps d'émission et l'auditeur, mais dans quelle mesure cet intermédiaire est-il en lien avec, ou permet-il d'atteindre, cette intériorité du son dont tu parlais ?
Je pense qu'il y a déjà des échelles temporelles qui n'étaient pas accessibles avant, par exemple lorsque tu travailles sur l'enveloppe dynamique d'un son en synthèse granulaire (c'est-à-dire des petits grains de son que tu envoies par rafales), tu travailles en-dessous des 10 millisecondes comme échelle temporelle.

C'est perceptible par l'oreille humaine, ces minuscules différences ?
Oui, d'ailleurs la différence entre une attaque de caisse claire et une attaque de piano est de l'ordre de cinq millisecondes. C'est un phénomène audible qui ne se repère pas comme ça, mais qui fait partie de la façon dont tu conçois le son. Ça, c'est le niveau micro, mais au niveau macro tu peux programmer une progression de 200 ans si tu veux, c'est imaginable. C'est ce que dit Marshall MacLuhan sur les technologies : ce qui est intéressant dans les technologies, outre l'outil lui-même, ce sont les changements d'échelle. Je pense que ce changement en musique remonte à plusieurs générations déjà. Il y a aussi le fait que l'œuvre d'art a changé de statut. On peut penser au fameux texte de Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*. Bien qu'il date des années vingt, ce texte est encore complètement d'actualité. Quand on peut mécaniquement reproduire un objet, on n'est plus dans l'objet unique, le tableau magnifique, célèbre pour son unicité, sa singularité. Le fait même de le reproduire transforme l'objet. Il y a encore ce changement opéré par Internet, (je ne sais pas si c'est un si grand changement que ça au fond), mais le fait que tout devienne un flux de données fait que l'objet lui-même change de nature et de fonction. Avec le streaming, par exemple, on n'a même plus besoin d'être « propriétaire » de l'objet.

Tu mentionnais tout à l'heure cette chose, qui me semble essentielle : en tant qu'auditeurs, nous avons changé de mode de perception de la musique. Ce serait lié au fait du changement médiatique qui crée cette situation dans laquelle il n'y a plus l'objet situé dans un lieu et un temps donné, mais au contraire « l'objet-flux-de-données », accessible de partout et en tout temps. En quoi est-ce qu'un tel renversement peut avoir un impact dans la création musicale ?
Je pense que la question se pose à plusieurs niveaux. Il y a la question de l'échange économique de l'objet, qui a changé puisque les gens sont autant producteurs que consommateurs : ils inventent leurs réseaux, ils participent à l'échange. Mais il y a aussi quelque chose qui a changé dans l'approche qu'ont les compositeurs de l'œuvre elle-même. Il me semble que le métier lui-même a changé parce qu'il y a eu énormément de démarches dans différents domaines, par exemple dans l'art sonore, ce qu'on appelle le Sound Art, qui n'est pas encore vraiment accepté comme de la musique, et d'autre approches qui posent la question de ce qu'est une œuvre, une forme. L'installation sonore a changé quelque chose, ainsi que les performances sonore. Je pense qu'il y a un élargissement énorme du champ des possibles. Par contre dans ce monde où les techniques de jeu sont étendues, où la question des réseaux se pose, je pense que le compositeur a un rôle différent. L'idée d'être un compositeur qui débarque dans un ensemble qui lui passe une commande (trois services, une lecture, une répétition complète et une générale), puis concert ou, de même, l'idée que l'œuvre est reproductible à l'identique parce que la partition dirait tout, tout cela à mon avis ne peut plus résumer ce qu'est composer. Aujourd'hui, la collaboration est plus que jamais importante et centrale — on peut voir ça comme un réseau qui se crée entre les gens. C'est plus cet aspect des choses qui m'intéresse personnellement. Composer, c'est créer du lien social.

Du coup, comment as-tu intégré le réseau ou collectif Rue du Nord ?
Rue du Nord est quelque chose qui s'est structuré de l'intérieur, ce sont des copains qui ont commencé par faire de la musique de rue, un collectif de musique plutôt balkanique et qui a évolué petit à petit. On a évolué tous ensemble en fait. D'une part la musique s'est transformée, on a été chercher du côté du free jazz, après de l'improvisation encore plus libre, certains d'entre nous sont partis vers l'électroacoustique, Benoît et moi en particulier. Les autres ont fait leur chemin aussi, les relations se sont un peu étirées, et nous nous sommes finalement retrouvés, plus récemment, autour de la musique improvisée. Donc d'un côté la musique a évolué et, de l'autre, ce collectif assez informel au départ est devenu de plus en plus une structure de production (pas tant pour nous que pour monter le festival, au départ). C'est une structure qui s'est vraiment créée de l'intérieur. C'est ce que je trouve intéressant avec Rue du Nord : ça part de gens qui ont quelque chose de fort en commun. Cela fait dix ans que nous jouons ensemble, un peu plus même, et on n'avait jamais imaginé au départ monter une association — c'était vraiment juste jouer ensemble. Petit à petit, on s'est rendu compte qu'être musicien indépendant de nos jours ça veut aussi dire s'occuper de l'organisation, être impliqué dans toute la chaîne de production musicale. En général, ce sont les musiciens eux-mêmes qui créent la scène, eux qui invitent à venir jouer, eux qui font à manger, eux qui te logent. C'est ça aussi qui est sympa dans cette scène-là. Je pense que de nos jours faire de la musique dans une scène comme celle-là ça veut dire cela aussi, inventer les conditions de production.

On sent dans ce que tu dis qu'il y a une importance centrale du contexte social et « géographique » (la salle où vous jouez par exemple) dans la production musicale. Du coup comment décrirais-tu la différence qu'il peut y avoir entre deux concerts



Dragos Tara, festival Présences Électroniques, 2010. © Isabelle Meister

comme ceux de Lausanne et de Vevey, dans quelle mesure un contexte particulier influence-t-il votre production musicale ?

Oui, disons que c'est une relation qui évolue avec le temps, c'est-à-dire qu'on improvise, fondamentalement. Je ne peux pas te dire qui fait le son, je ne peux pas te dire qui détermine la forme finale. Ça se fait à chaque concert dans un dialogue avec le lieu, les gens, l'ambiance ; comment chacun se sent, perçoit la salle, c'est assez informel et ça se fait intuitivement. Il y a aussi le fait qu'avec le temps, il y a des choses qui reviennent, il y a la personnalité de chacun qui crée le son du groupe, et puis il y a aussi le son du groupe qui existe petit à petit par lui-même en dehors de la somme des individus qui le composent. Et puis, quand tu joues avec de gens depuis longtemps, tu es confronté à certains événements, par exemple faire un disque, où tout d'un coup tu fixes beaucoup plus de choses. Dans la forme qu'on a pu voir dans ces deux concerts, il y avait des choses en commun, comme par exemple l'envie de faire un mur de son. On s'est rendu compte au fur et à mesure, un peu par consensus, qu'on aimait jouer en bloc des choses continues, des sortes de murs de son qui font masse, et qui sont sans interruption ; où tu as l'impression que les choses ne changent jamais alors qu'elles changent tout le temps de l'intérieur. C'est ce qui nous donne une sorte de base commune. Cette base commune, c'est une sorte de matrice mais dans le fond deux concerts seront toujours différents. C'est un phénomène qui s'est fait avec le temps, sans avoir jamais été vraiment décidé. En faisant notre 45 tours l'année passée on s'est rendu compte qu'on en était là.

D'un côté, il y a l'aspect improvisé, informel, comme une sorte de mobilité pure dans laquelle il n'y a pas vraiment de détermination préétablie, et puis de l'autre il y a ce mur de son dont tu parlais qui m'apparaît comme une limite fixe, presque un but ; est-ce que partant de cette mobilité pure et sans limite, il y a la recherche d'une stabilité, d'un certain ordre ou d'une certaine limite ?

Oui, absolument ; je pense que c'est un des phénomènes de la musique improvisée depuis un moment, c'est le côté statique, c'est une question qui s'était déjà posée chez les sérialistes, qui se sont rendu compte qu'une musique qui change tout le temps ne change en fait plus. D'un autre côté, il y a aussi l'électroacoustique qui nous a fait travailler l'espace. C'est un phénomène essentiel, penser la musique dans l'espace plus que dans le temps, en volume, quand tu travailles par exemple avec la multidiffusion, avec les textures sonores qui

se réduisent, se densifient… Je pense que c'est un concept qui a influencé énormément de monde et qui est accessible à tout le monde. Déjà, lorsque tu bosses la stéréophonie et le panning (la restitution de l'espace sonore à partir d'une source plus pauvre, mono par exemple) dans ton petit mixage chez toi c'est là-dessus que tu travailles. Mais je pense aussi qu'il y a un rapport au temps qui a changé. Ce sont des choses qui arrivent souvent dans la musique écrite contemporaine et encore plus dans la musique improvisée. Là où ça fait plus sens, c'est que ce sont des musiques qui ne « vont nulle part ». Pour pouvoir improviser, il faut pouvoir admettre que tu occupes un espace à plusieurs, dans un sens peut-être plus métaphorique, bien que physiquement tu occupes également le même espace. L'improvisation, c'est vivre cet espace-là, c'est la forme vécue du dedans. Et je pense que ce qui permet l'improvisation, c'est de ne pas chercher à aller quelque part, d'admettre que ça ne va pas forcément quelque part. C'est la question de la vectorisation, du matériel musical qui se pose. Je pense qu'il y là une recherche, une espèce de moments qui s'enchaînent, comme l'avait déjà envisagé Stockhausen, il y a une soixantaine d'années. On est là, on vit ça, sur un espace qui se sature, puis on est dans un autre moment, mais sans qu'il y ait un développement au sens où on l'imagine dans la musique classique… Cet aspect narratif, où tu suis progressivement le chemin de A à B, je pense qu'il est perdu depuis longtemps. On n'en est plus là. Les musiques sont statiques, ce qui implique une part d'illusion, la musique étant un art du temps, après tout. On cherche l'illusion de la stase, comme dans la « drone music » de La Monte Young. C'est lui qui a lancé ces pièces « pour toujours », ces pièces de plusieurs heures, certaines virtuellement prolongeables à l'infini. Il a pris au sens littéral par exemple la quinte éternelle de Machaut, et a « installé » une quinte qui dure éternellement dans une maison en Californie ! C'est une idée qui est donc très liée à la transe chez La Monte Young et qui a pris un autre sens, petit à petit, soit de se développer dans l'espace plus que dans le temps.

Donc, on aurait ce pur art du temps qui glisse dans l'espace avec l'irruption de la médiatisation, qui fait que d'un côté, il y a ce qu'on pourrait nommer la « musique-temps » liée à la substance qualitative pure, c'est-à-dire la note ou l'enchaînement logique, qui produit fondamentalement des essences articulées par interruptions (la note-essence A, puis la note-essence B puis la note-essence C, par exemple), et de l'autre on aurait la « musique-espace » qui serait, elle, liée non pas à une substance mais à une dynamique, un rapport d'intensités entre des quantités d'espace et des quantités sonores (par exemple des granulations sérialisées) qui tendraient à figer le son dans un volume et qui s'articuleraient non plus par interruptions mais par strates continues. Donc, pour revenir à cette incroyable idée de « l'intériorité » d'un son, comment le définirais-tu au vu de cette musique-espace qui serait pure dynamique ?

Je pense que ça se développe sur plusieurs plans en même temps. Il y a le matériau sonore lui-même, le matériau infinitésimal qui, en s'agglomérant comme dans la musique improvisée, crée une forme plus grande. Mais il y a aussi l'énergie de chacun au sens le plus physique du terme, c'est-à-dire que des fois tu as envie que ça bouge, d'autre fois tu es en train de sentir que ça doit planer, et puis il y a évidemment la manière dont tu perçois le public, ce côté social et physique qui est très important, et puis il y a l'acoustique elle-même. Entre les deux concerts [au cinéma Oblò à Lausanne et au Bout du Monde à Vevey, respectivement les 22 et 27 mars 2014] on a eu un gros son avec une grosse sono à l'Oblò, un grand espace, alors qu'au Bout du Monde on avait des sources plutôt éclatées, des petits amplis, et on s'entend très différemment les uns des autres. On sent le collectif très différemment, ça pousse peut-être plus à des initiatives individuelles ou, à l'inverse, tu peux te sentir moins bien, tu vas jouer plutôt en retrait parce que tu as l'impression d'être trop fort par rapport aux autres. C'est vraiment la logique de la musique improvisée, partir de ça pour créer une forme ensemble. Sinon cette musique pourrait ressembler beaucoup à la musique écrite de nos jours — c'est vraiment le mode d'élaboration qui est différent. Il y a le son lui-même, il y a le moment physique, le moment social, ce que représentent le lieu, l'espace acoustique.

Est-ce que la musique improvisée peut dire quelque chose sur notre époque ?

C'est difficile à résumer comme ça, et pour tout dire je ne suis pas sûr qu'elle soit toujours d'actualité. Du pur point de vue des musiciens, il s'agissait surtout de sortir des carcans imposés et de renouer avec ce qui paraissait actuel, en particulier dans les années 70 et 80 lorsqu'elle s'est développée, dans un geste lié à l'écoute de l'électroacoustique, à un retour au son lui-même. Puis il y a eu quelque chose, je ne sais pas si c'est le postmoderne, cette idée de l'effacement du corps. Par opposition au free jazz qui était extrêmement énergique, très corporel et engagé physiquement, où c'est l'énergie du musicien qui compte avant tout, quitte à ce qu'il casse son instrument devant toi, là il y avait au contraire quelque chose comme de la retenue, quelque chose d'assez contrôlé, et où le corps s'efface, comme si tu n'étais qu'une machine qui produit du son. Cet effacement me fait penser parfois à notre époque, qui est pas mal en retenue de manière globale, et peut-être moins engagée physiquement, en comparaison du free jazz et du contexte des manifestations pour les droits civiques aux États-Unis et tous ces changements sociaux importants. Mais c'est sûrement un peu raccourci…

Par rapport à cet aspect du corps comme cause de la musique, cause d'ailleurs réduite au minimum, qu'est-ce qu'on peut en dire en tant que musicien ?

Pierre Schaeffer a pas mal travaillé sur l'effacement de la causalité du processus sonore dans tout son *Traité des objets musicaux*. Il a constaté que quand tu écoutes un son enregistré, la cause première disparaît : que ce soit un violoncelliste qui ait enregistré ça, un batteur en tapant comme un fou, ou que ce soit le son d'un arbre qui tombe tout seul, c'était un peu la même chose au fond. Même un tout petit son, mon doigt

qui tape sur la table, s'il est amplifié au maximum, peut devenir énorme, cataclysmique, et ça revient au même pour l'auditeur. Il a beaucoup travaillé là-dessus, mais dans une situation particulière, c'est-à-dire en parlant d'acousmatique, les sons dont tu ne vois pas la source, qui est propre à un son enregistré. Dans un contexte de performance, il y a toujours un aspect physique minimal résiduel. Je crois qu'on est revenu de ça aussi, il me semble qu'il y a beaucoup de gens qui retrouvent, qui redécouvrent cet engagement physique. C'est une question qui se pose beaucoup dans la musique électronique. Il y a également la question de l'interface — les gens qui ont leur MacBook devant eux pendant un concert, on ne sait pas bien s'ils balancent leurs sons enregistrés ou s'ils sont en train de lire leurs e-mails… Pour moi quelque chose est à faire du côté de l'interface : retrouver quelque chose de physique, de visible. Récemment un danseur travaillait là-dessus, en mettant des capteurs qui permettent de tracer les émotions dans le public — les émotions des gens changeaient les lumières en live. On essaie de renouer avec la compréhension physique de comment les choses se passent. Retrouver le corps. C'est une démarche plus générale que la musique improvisée mais je pense qu'actuellement on est en train de dépasser ça parce que c'est vraiment du côté de l'interface qu'il y a des choses nouvelles qui se font, au niveau électronique par exemple. Ce ne sont pas tellement des sons nouveaux qui vont nous surprendre, on a déjà entendu pas mal de choses, mais c'est plutôt l'installation, le dispositif lui-même, comment, concrètement, je vois que les choses interagissent. Donc, c'est dans ce sens que cette musique a retrouvé quelque chose du free jazz parfois aussi, même si ça dépend des genres. On peut mentionner aussi une tendance qu'on retrouve dans certaines grandes villes, à Berlin par exemple, d'une musique improvisée qui est finalement assez codifiée, où tu es vite en-dehors du genre. C'est souvent assez minimaliste, on joue tout doucement, quasiment que des sons bruités, et si tu dessines une mélodie postromantique, tu es un peu grillé… C'est quelque chose d'assez retenu, on évite les formes trop évidentes, comme la forme crescendo ou les choses comme ça. Donc des moments assez statiques. Ça peut passer pour austère, ça peut l'être certainement, mais ça peut aussi être une forme de résistance par rapport au spectaculaire dans le contexte du concert. C'est d'ailleurs quelque chose d'assez subversif de nos jours de demander aux gens une attention vraiment forte, profonde, la « deep attention », où tu prends le temps de plonger dans quelque chose que tu écoutes. D'exiger du public de faire silence. C'est assez contradictoire avec ce que ce monde saturé d'informations nous propose et où le divertissement est prépondérant, et où nous allons aussi au concert pour boire des coups et parler avec les potes. C'est ce qui rend cette musique très difficile d'écoute parfois, et je remarque que ceux qui jouent avec des codes assez expérimentaux mais beaucoup de puissance sonore passent mieux que ceux qui jouent tout doucement et qui demandent aux gens de se poser dans cette ambiance presque d'église.

1 L'article est disponible sur le site web du compositeur, http://www.fabienlevy.net/en/theorie/Tindexbr.html