

Dialogues avec / with Chantal Dumas

Volume 2:
**Création radiophonique
et art sonore /**
Radio Art and Sound Art

**La
création
sonore
d'un état
dansant**

Serge Cardinal

Je lui demandai s'il pensait que le machiniste qui manipulait ces poupées devait lui-même être un danseur [...].

Il me répondit que ce n'est pas parce qu'une chose était simple d'un point de vue mécanique, qu'il fallait en déduire qu'elle pouvait être exécutée sans la moindre sensibilité. [Il fallait] un total investissement du machiniste dans le centre de gravité de la marionnette ; en d'autres termes :

il lui fallait aussi danser¹.

1 Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes » (1810), dans *Œuvres complètes*, tome I : *Petits écrits. Essais, chroniques, anecdotes et poèmes*, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, Paris, Gallimard, coll. « Le promeneur », 1999, p. 212.

Un faible son grave tourne sur lui-même, oscillations électriques entre quelques hauteurs très rapprochées. C'est un motif vite reconnaissable, une répétition mécanique seulement troublée ici ou là par une petite aspérité signalant peut-être un circuit plus large dans lequel s'inscriraient les oscillations, comme si une répétition sur place était enchâssée dans un large mouvement giratoire. Ce plan sillonné de petites ondulations nerveuses est bientôt accompagné par une nappe sonore plus grave encore, par de très molles répercussions métalliques sur une paroi située aux confins de l'espace. Par deux fois, donc, un fond sonore se compose dont la stabilité repose sur des répétitions mises en boucle. Sur ce fond apparaissent et disparaissent des percussions métalliques répétées et affectées de coupures ou de déchirures, des crépitements électriques et des roulements métalliques rebondissant dans l'espace stéréophonique, le frottement

caoutchouteux d'une vrille qui décélère rapidement. Des mouvements et des gestes sonores repérables grâce à la franchise de leur attaque et au caractère abrupt de leur chute : rebonds stéréophoniques de souffles granuleux, frétillements électriques qui s'amplifient et s'ameublissent en tournoyant, avant de venir s'exténuer dans le vide laissé par le silence du fond d'origine.

Dans l'introduction de *Tanz*, Chantal Dumas machine un univers sonore à deux dimensions, tout à la fois spatiales et temporelles : un fond, et des gestes exécutés devant ce fond ; le fond est instauré par giration continue de particules sonores, les gestes sont tous répétés et repris, et les uns reproduisent les autres suivant des degrés de différence (claquer, percuter, crépiter, grésiller, frétiler, souffler). Ces différences, suivant le régime de répétition (itération, reprise, boucle, circuit, cycle) dans lequel les gestes s'inscrivent, les séparent du fond

ou bien les transforment en un fond. On trouve une telle transformation dans la troisième partie de l'œuvre, «Solo 4». Encore une fois, des motifs électriques: les percussions répétées d'un stylet magnétique sur une surface qui tourne et ramène sans cesse les mêmes sinuosités, des interférences qui vont et viennent, qui gagnent et perdent en volume, des frottements de particules ionisées, le flageolement de membranes sous tension, qui s'excitent et se calment, mais aussi un saxophone qui trace des figures apparentées à des palindromes, qui se multiplient et s'accélèrent. Encore une fois, le geste est le même, un même geste pour des matières différentes: une révolution des matières sonores, à vitesse variable, à amplitude variable, qui profitent de cette giration pour s'accumuler, se superposer ou, mieux encore, s'impliquer mutuellement. Cette troisième partie nous donne, du reste, la raison de la transformation, de la constitution de la gestuelle sonore en un

fond: un geste particulier est apparu, le geste vocal. Et jusqu'à la finale de l'œuvre radiophonique, qui fera disparaître son univers sonore suivant la logique de son instauration: exténuation du signal de vie, réduit peu à peu à l'itération d'une fréquence pure, soutenue par le seul crépitement obstiné d'un bruit blanc, après avoir perdu ses multiples échos.

Attentif à cette logique, l'auditeur ne peut plus douter de la capacité d'une création sonore à rendre compte des mouvements et des sensations d'un danseur. Comme le machiniste de Kleist, Chantal Dumas a profité d'une composition sonore, non pas pour transposer sur un plan acoustique les mouvements visibles du corps, mais pour rejoindre le centre de gravité des mouvements et agir sur lui depuis l'intérieur du danseur, ou pour le dire mieux: en dansant elle-même. Faire entendre les mouvements d'un danseur, c'est atteindre au schème sensorimoteur qui les rend possibles:

la courbe fermée. Faire entendre les sensations d'un danseur, c'est produire des affects de matière en agissant sur ce schème : faire claquer, percuter, crépiter un signal électrique en le faisant tourner selon des variations de vitesse, d'amplitude, d'énergie, de forme. Faire entendre les mouvements et les sensations d'un danseur, c'est impliquer les uns dans les autres les affects de matière produits par les accidents d'une courbe fermée.

La septième partie de l'œuvre, « Répétition », est à cet égard exemplaire. Une voix nous intime l'ordre de nous mouvoir : « *The whole arm! The other one. Pull! Lose balance. As soon as you gather speed, the movement will be there.* » Une surface sous tension se fripe alors à répétition, et, en le gonflant pour aussitôt le vider, un saxophone plie en forme de delta un son tonique. Des souffles aigus très resserrés sont accompagnés de souffles sablés et plus lâches, puis des

claquements creux d'un engrenage ou bien de percussions nerveuses contre une mince surface dure. L'espace sonore se densifie et se complexifie peu à peu : souffles qui inspirent et expirent, courbes descendantes d'une expiration tonique, frottements sur place répétés, râlements granuleux, halètements rugueux, rebonds et interférences électriques cycliques. Ici s'affirme avec plus de force ce qui est présent dans toutes les parties : l'accumulation et la superposition de répétitions, de boucles, de circuits, provoquant des événements de matière. En d'autres termes, la danse est toujours une multiplicité de mouvements, une implication de mouvements, procédant tous du même schème, mais dont la forme, la matière, le tempo, le rythme, les petits accidents différent – ces différences sont perçues ou vécues comme des sensations.

On objectera que, par cette machination, Chantal Dumas ne danse pas

elle-même : elle ne fait que figurer de manière abstraite les mouvements d'un quatuor de danseurs ; elle ne fait qu'illustrer ce qu'ils cherchent à dire des sensations qu'ils ressentent. Il est vrai que certaines parties de *Tanz* peuvent se laisser écouter et comprendre ainsi. Ce serait le cas de « Solo 3 » : ça roule et ça tourne sur une surface sablée ; ça vibre, ça palpète ; ça se froisse ou se chiffonne ; et tous ces affects de matière se composent entre eux par la répétition propre à un circuit fermé. Mais la répétition de ces gestes produit deux événements : la matière ionisée devient liquide, le frottement électrique devient éolien. Et c'est ainsi que la toile de fond sonore devient la peinture des émotions évoquées par les voix : « *it descends in waves down to my esophagus* ». La composition sonore redonnerait alors à la danse des pouvoirs

qu'elle a quelquefois oubliés : langage narratif des émotions, traduction figurative des forces inconscientes. Mais on pourrait tout aussi bien dire de cette partie qu'elle réalise sur un plan sonore la modernité de la danse². On pourrait dire que *Tanz* fait entendre l'espace que le corps du danseur produit par ses mouvements libres de tout but, de toute action, de tout caractère, qu'elle fait entendre ce corps dansant qui « s'écoute et n'écoute que soi », qui engendre ainsi « une durée toute faite d'énergie actuelle, toute faite de rien qui ne puisse durer », des sensations de durée et d'énergie « qui se répondent et forment ainsi une enceinte de résonances³ ».

Ces deux écoutes sont possibles, mais leur dialectique est animée par un état dansant qui ne se laisse pas saisir par elles. C'est que, pour s'en tenir

2 Sur ces différences esthétiques (et aussi politiques), voir Jacques Rancière, « La danse de la lumière », dans *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011, p. 119-136 ; et Jacques Rancière, « Le moment de la danse », dans *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La fabrique, 2018, p. 83-114.

3 Paul Valéry, « Philosophie de la danse » (1936), dans *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1396-1440.

à ces deux écoutes, il faut rester insensible à deux choses. En premier lieu, au fait que ni la matière électrique, électronique, métallique des sons, ni leur entretien répétitif, mécanique, cyclique ne permettent d'en attribuer la cause à un corps vivant. Dans *Tanz*, le corps des danseurs ne produit pas l'espace sonore, et l'espace sonore n'a pas la chair de leurs sensations ; le corps dansant n'est pas producteur du mouvement, mais il est entraîné par ses répétitions mécaniques, il est soumis à ses matières électriques et métalliques ; le corps dansant n'est pas le centre producteur de l'espace, mais il est continuellement emporté aux limites de sa propre sensibilité par la cinétique et les matières de l'espace sonore – et cette passion se traduit en sensations sans discours que les voix cherchent désespérément à décrire pour en découvrir la chorégraphie. Si le mouvement est le plus souvent sans intention narrative ou figurative, ce n'est

pas parce que le corps dansant est libre de but, d'action, de caractère, mais parce que le mouvement a pour cause efficiente des mécaniques répétitives et pour cause matérielle le métal et l'électricité.

On pourrait encore soutenir que le rapport entre les voix et l'espace sonore fait de ce dernier la métaphore de leurs sensations. Sachant à quel point les voix (et non pas la voix) occupent une place importante dans l'œuvre de Chantal Dumas, il convient effectivement de leur accorder une attention particulière, mais sans oublier un second trait singulier. Dans *Tanz*, les voix signalent non seulement la présence de plusieurs corps, mais une forme de présence des corps : les corps vocaux participent de l'espace instauré par la composition sonore, mais sans y appartenir. Les voix sont des figures toujours centrées à l'avant-plan, mais elles ne transforment pourtant pas cette centralité

acoustique en une position de surplomb ou de production : elles en font, au contraire, une manière singulière de se tenir au milieu des phénomènes sonores. Les voix sont au milieu des matières et des mouvements qui composent l'espace sonore, mais sans jamais s'y laisser absorber ; les voix effleurent les surfaces superposées qui crépitent et les membranes électrisées de l'espace sonore, ou bien elles sont enveloppées en elles, cependant que leur extrême proximité avec ces plans vibrants fait sentir un écart. Et spécialement un écart temporel : les voix cherchent à rattraper des sensations qui ne leur appartiennent pas. On ne peut pas dire que ces voix discutent de danse entre elles, bien que certaines semblent s'adresser à quelqu'un, et précisément à un partenaire, et souvent à soi-même comme à un partenaire – danser en solo, c'est déjà chercher à danser avec un autre. Cet autre, c'est la sensation. Bien qu'entrelacées,

les voix se parlent la plupart du temps chacune à elle-même. Autrement dit, chacune se palpe ; plus encore, elle s'ausculte. Chaque voix témoigne d'une sensibilité à soi comme à un autre qu'elle sentirait de l'intérieur : le danseur trouve dans le stéthoscope le modèle auriculaire de sa sensibilité. La danse devient alors expérience du soi comme d'un espace dans lequel on entre, se tient et bouge par palpation auriculaire des affects de cet espace. Danser, c'est faire de tout le corps une oreille et du mouvement, une écoute, une oreille et une écoute qui auscultent des espaces de sensations comme les symptômes d'une sensibilité autre.

En ce sens, on peut dire de Chantal Dumas, comme de *Tanz*, qu'elle ne figure ni n'illustre la danse, mais qu'elle danse elle-même. Par la création sonore, un état dansant est instauré ; par la création sonore, une puissance de danse trouve son lieu.

194

195

Creating a Dancing State Through Audio Work

Serge Cardinal

I asked him if he thought that the puppeteer who controlled these figures was himself a dancer...

He replied that though such a task might be simple from a purely mechanical viewpoint, it did not necessarily follow that it could be managed entirely without some feeling.

...through this line the puppeteer placed himself into the centre of gravity of the marionette; that is to say, in other words,

that the puppeteer *danced*.¹

1 Heinrich von Kleist, "On the Marionette Theatre," trans. Thomas G. Neumiller, *The Drama Review*, vol. 16, no. 3 (Sep. 1972): 23.

A faint, deep sound revolves around its axis; electronic oscillations between several very close pitches. The motif is quickly recognizable: a mechanical repetition occasionally disturbed by some small irregularity, perhaps signalling a larger circuit producing the oscillations, as though repetition had been instantly inserted into a great gyrating movement. This plane streaked by slight, jittery undulations is soon joined by an even more low-pitched soundscape and by very soft, metallic echoes against a wall on the edge of the space. Twice over, a sonic background is composed, the stability of which relies on repeating loops. Against this background, recurrent, metallic percussions appear and disappear, affected by cuts and tears, electronic crackles, and metallic rumbles reverberating in the stereophonic space, the rubbery friction of a gimlet rapidly slowing down. Sonic movements and gestures become recognizable thanks to their straightforward

attack and the sudden nature of their collapse: stereophonic echoes of grainy breaths, electronic spasms that amplify and dwindle by swirling, before fading into the void left by the silence of the initial background.

Tanz opens with this intro, in which Chantal Dumas engineers a two-dimensional sound universe that is simultaneously spatial and temporal: a background, and gestures executed against this background; the background is introduced by a continuous gyration of sound particles; the gestures are repeated and reiterated, some generating others according to degrees of difference (clicking, striking, crackling, buzzing, shaking, breathing). Depending on the system of repetition (iteration, restart, loop, circuit, cycle) in which the gestures appear, these degrees of difference either make the gestures stand out against the background or transform them into a background. Such a transformation occurs

in Part Four of the work, "Solo 4." Once again, electronic motifs: the repeated percussions of a magnetic stylus on a rotating surface that keeps returning the same convolutions; interferences that rise and subside, increase and decrease in volume; the friction of ionised particles; the wobble of taut membranes that become agitated then calm; but also, a saxophone that plays a few palindrome-like bars, which multiply and gather momentum. Once again, the gesture is the same, the same gesture for different materials: a revolution of sonic materials at varying speeds and varying amplitudes, materials that use this gyration to accumulate, overlap, or better still, become mutually involved. Moreover, Part Four gives us the reason for this transformation, for developing the sonic language into a background: a particular gesture appears, the vocal gesture. And so it continues through to the final part of the radiophonic work, which dissolves its

sound universe using the same logic as that used to initiate it: an exhaustion of the signal of life, gradually reduced to an iteration of pure frequency, sustained only by the persistent crackle of white noise, once it has lost its multiples echoes.

With this logic in mind, a listener can no longer doubt an audio work's ability to account for the movements and sensations of a dancer. Like Kleist's puppeteer, Dumas has not used a sound composition to transpose a body's visible movements onto an acoustic plane, but rather to reach the movement's centre of gravity and act on this centre from inside the dancer, or to put it plainly, by dancing herself. Rendering a dancer's movements audible means attaining the sensory-motor framework that makes them possible: the closed curve. Rendering a dancer's sensations audible means producing material affects by acting on this framework: making an electrical signal click,

pulsate, or crackle by making it rotate according to variations in speed, amplitude, energy, and form. Rendering a dancer's movements and sensations audible means combining the material affects produced by accident in a closed curve.

Part Seven of the work, "Repetition," is exemplary in this regard. A voice gives us the order of our movements: "The whole arm! The other one. Pull! Lose balance. As soon as you gather speed, the movement will be there." A taut surface repeatedly crumples, and a saxophone forms and folds a tonic sound into a kind of delta, swelling it up to then empty it immediately. Quick, high-pitched breaths are combined with grainier, looser breaths, then with the hollow clicks of gears and nervous, percussive beats against a thin, hard surface. The sound space gradually gets denser and more complex: inhaling and exhaling breaths, descending curves of an invigorating exhalation, friction instantly repeated,

grainy wheezing, rough panting, cyclical electronic reverbs and interference. Something present throughout the work asserts itself even more strongly in this part: the accumulation and superposition of repetitions, loops, and circuits causing material events. In other words, the dance is always a multiplicity of movements, an involvement of movements, all following the same framework, but varying in form, material, tempo, rhythm, small accidents—these differences are perceived or experienced as sensations.

One could argue that through these machinations Dumas herself doesn't dance; she only abstractly represents the movements of four dancers; she only illustrates what they are trying to say about the sensations they are feeling. It is true that one can hear and understand certain parts of *Tanz* in this way. This is the case of "Solo 3": sound rolls and turns on a sandy surface; it vibrates, throbs; it crumples or wrinkles; and all these

material affects get composed through the repetition particular to a closed circuit. Yet the repetition of these gestures produces two events: the ionized material becomes fluid; the electronic friction becomes aeolian. And through this, the background soundscape becomes a painting of the emotions evoked by the voices: “it descends in waves down to my esophagus.” The sound composition restores some of the power particular to dance that it sometimes forgets: the narrative language of emotions, the figurative translation of unconscious forces. One could also say that this part achieves the modernity of dance at a sonic level.² One could say that *Tanz* makes audible the space that the dancer creates through movement free of all intent, action and character, that it makes audible the dancing

body, which “seems to hearken to itself and only itself” and thus engenders “a time consisting entirely of immediate engery, of nothing that can last, [...] sensations of time and energy which respond to one another and form a kind of closed circle of resonance.”³

These two forms of listening are possible, yet their dialectic is propelled by a dancing state that does not let itself be grasped by them. In order to keep to these two forms of listening, one must remain impervious to two things. Firstly, to the fact that neither the electrical, electronic, or metallic material of the sounds nor their repetitive, mechanical, or cyclical maintenance allow one to attribute the source to a living body. In *Tanz*, the dancers’ bodies do not produce the sound space, and the sound space does not have the flesh of their

2 For more on these aesthetic (and political) differences, see Jacques Rancière, “The Dance of Light,” *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, trans. Zakir Paul (Brooklyn & London: Verso, 2013); and Jacques Rancière, “The Moment of Dance,” *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics* (Zagreb: Multimedijski Institut, 2017).

3 Paul Valéry, “Philosophy of the Dance,” *Salmagundi* 33/34 (Spring-Summer 1976): 65–75.

sensations; the dancing body is not the producer of movement, but it is swept along by mechanical repetition, subject to its electrical and metallic materials. The dancing body is not the productive centre of the space, but it is continually taken to the limits of its own sensitivity by the kinetic momentum and material of the sound space—and this passion translates into wordless sensations that the voices desperately try to describe in order to discover the choreography. It is not because the dancing body lacks aim, action, or character that the movement is often without narrative or figurative intent, but because the movement's efficient cause is a series of repetitive mechanisms, and its material cause is metal and electricity.

It could be argued that the relationship between the voices and the sound space makes the latter into a metaphor of their sensations. Given the importance of voices (and not *the* voice) in Dumas's

work, it is indeed appropriate to pay particular attention to them, while still keeping in mind a second remarkable feature. In *Tanz*, the voices indicate not only the presence of several bodies, but also a particular form of presence of bodies: the vocal bodies share the space established by the sound composition, yet they do not belong to it. The voices are always figures placed in the foreground, yet they do not transform this acoustic centrality into a dominating or productive position: on the contrary, they have a unique way of keeping themselves in the midst of the sound phenomena. The voices are in the midst of the materials and movements composing the sound space, yet they never become absorbed by it; the voices skim across the superimposed crackling surfaces and electrified membranes of the sound space, or are enveloped by them. However, their extreme proximity to these vibrating planes creates a gap, particularly a temporal

one: the voices try to recapture sensations that do not belong to them. We cannot claim that these voices are discussing dance with one other, although some seem to be addressing someone, more specifically, a partner, and often oneself as a partner—dancing in a solo already means trying to dance with another. This other is sensation. Although interwoven, the voices speak to themselves most of the time. In other words, each voice palpates itself, even listens to its own pulse. Each voice demonstrates a sensitivity to the self as though to another whom it senses from the inside: the dancer finds the auricular mode of its sensitivity in the stethoscope. The dance then becomes an experience of the self as a space that one enters and in which one stands and moves by auricularly palpating the affects of the space. Dancing means transforming the entire body into an ear, and movement into a listening ability; an ear and a listening ability

that attend to the spaces of sensations as though they were symptoms of another sensitivity.

In this regard, one could say that Dumas does not represent or illustrate dance in *Tanz*, but that she herself dances. The audio work establishes a dancing state, while a dancing force finds its place in the audio work.