

Après avoir joué le duo "Breathing Monster" avec Myriam Gourfink au Japon (à Kyoto) on m'a posé quelques questions sur cette musique (de basse solo) et son rapport à la danse :

1. Question à tous les deux :

Le titre de votre performance est BREATHING MONSTER. Pouvez-vous me dire pourquoi vous avez choisi ce titre ?

Vous avez dit que lors de la création de cette performance, vous vous êtes donné un motif commun à partir duquel vous avez commencé à travailler. Quel était le motif que vous avez choisi pour Breathing Monster ?

KASPER : En fait la genèse de cette pièce est plus compliquée : elle vient, en ligne droite, d'un autre projet. En effet nous avons eu, en 2010, une commande commune (ou plutôt conjointe) d'une pièce (musique et danse donc) de la part de la Fondation Royaumont. A l'abbaye de Royaumont il y a un bel orgue (un Cavaillé-Coll) et la commande était celle d'une pièce musicale pour cet instrument ainsi que d'une chorégraphie ; dans l'explication de notre travail que nous avons faite à l'Université, nous avons insisté sur le fait que certaines de "nos" pièces proviennent plus de la danse et d'autres plus de la musique. Là, pour la pièce de 2010 (créée en septembre 2010), il s'agit d'encore une autre situation, une pièce qui est une double commande. Quoi qu'il en soit, et en ce qui concerne le titre, celui de la pièce de 2010 est "The Monster which never Breathes" (et vous pouvez en savoir plus dessus sur la page <http://www.sleazeart.com/MONSTER.html>). Ce titre, appliqué à une pièce pour orgue (et la danse de Myriam) a un sens assez évident (c'est ainsi que certains compositeurs appelaient l'orgue, dont je crois Ligeti). Cette pièce d'orgue n'était pas pour orgue "solo" mais l'instrument acoustique était "augmenté" par un dispositif de live-electronics (qui augmentait également sa "puissance de souffle", cet état de ne jamais respirer, au sens de ne jamais reprendre son souffle) – si vous voulez en savoir un peu plus sur les transformations électroniques effectuées sur cet orgue (et dans cette pièce), il y a un court texte dessus à http://www.sleazeart.com/SA_docs/SA_textes/MONSTER.pdf et une courte explication (plus technique) des procédés employés (en fait du patch MaxMSP) à http://www.sleazeart.com/SA_docs/SA_textes/Monster-Max.pdf .

Quelque temps après nous devions (ou avions envie) de présenter "quelque chose d'autre" lors de spectacles à venir (dont une présentation à Los Angeles, USA) et c'est assez naturellement que l'idée de reprendre une sorte de "version" de ce monstre est venue : mais bien entendu partir en tournée avec un orgue est impossible, et même trouver des salles dans lesquelles il y aurait un orgue (qui correspond aux impératifs techniques), et possibilité de placer la technique-son nécessaire et de plus installer un espace de danse, est très difficile (sans parler que c'est bien plus lourd économiquement, puisqu'en plus de la technique, plus lourde, cela veut dire partir à quatre personnes et non à deux). Donc nous avons décidé de faire, comme dit, une "version" de la pièce, qui musicalement serait jouée (par moi, donc le compositeur de la version orgue) à la basse électrique – il s'agit donc d'une version et non pas d'une transcription, la différence est importante : il y a en entre les deux pièces peu de notes en commun, en fait je ne me suis pas du tout servi de la partition d'orgue pour faire cette version basse, mais plutôt d'une analyse structurelle de la pièce d'orgue : ce sont les rapports (de temps, d'intensité, de contrastes) qui sont en jeu et pas les notes. Certaines choses, certaines problématiques, sont devenues de fait très différentes : par exemple un de mes plus gros problèmes à écrire pour un orgue est qu'il s'agit d'un instrument à clavier, donc tempéré, et sans (presque) de possibilités d'agir sur les hauteurs une fois jouées, qui restent en plus séparées par des demi-tons. Ma basse, elle, elle est fretless (à manche lisse), donc la microtonalité y est très aisée à produire – et du coup le besoin d'une modulation extérieure (qui était le but de la ring-modulation de la première version, sortir de l'espace tempéré) n'était plus aussi pressant.

Toutes choses qui ont faites que nous avons décidé d'appeler cette version "Breathing monster" – en écho à la pièce d'origine, mais également pour marquer la rupture. Voilà pour le titre. Pour ce qui est du

"motif" il était, on le comprend, double, et étalé dans le temps : d'une part la réflexion sur la première pièce (orgue) et de là viennent les choses telles que le cat-walk pour la danse (donc l'idée est de voir une danse plutôt au sol, par en dessous – être obligé, pour le spectateur, de lever le regard pour voir quelqu'un au sol). Les questions telles que la durée viennent également de cette première version (même si le passage orgue à basse a un peu ralenti la pièce, de quelques minutes) – mais d'autre part, lors de la mise en place de la seconde version, c'est, en tout cas pour moi, pour le point de vue de la musique, ces notions de "version" qui étaient les plus importantes ; d'ailleurs il m'est curieux de constater comment cette pièce, Breathing monster, peut-être du fait de sa naissance (on conception ?) comme pièce d'orgue a du mal à se stabiliser, comment elle continue de bouger, non pas en une évolution mais en des multiples déplacements, qui sont lents, variations minimales d'une fois sur l'autre mais qui avec le temps (et c'est une pièce que l'on a quand même joué assez souvent) apportent des différences notables.

3. A propos de la musique de Kasper Toeplitz:

Il m'a semblé que la musique aménageait un espace pour la danse. L'amplification ou la diminution du volume de la musique pourraient correspondre à l'élargissement ou à la contraction de cet espace. Votre but est-il de guider le spectateur dans sa perception de la chorégraphie ? Composez-vous la musique en tenant compte des particularités de la danse de Myriam Gourfink ?

KASPER : J'aime beaucoup la vision que vous avez du rapport entre les deux éléments ! Mais il convient de dire qu'elle n'est que votre – ou plutôt celle possiblement d'une partie du public. Mais elle ne correspond pas à notre travail, du moins pas consciemment : dans notre travail commun, il n'y a pas de telles règles de circulation entre les deux disciplines et certainement pas en termes de passages de l'un à l'autre. Donc, non, la musique ne cherche pas du tout à guider le regard du spectateur, et si elle parvenait à accaparer son écoute ce serait déjà suffisant : en fait je crois que la collaboration entre deux disciplines est plus intéressante si aucune des deux ne cherche à se mettre au service de l'autre : c'est la même chose en musique (seule, hors-danse) : actuellement je travaille de plus en plus à des structures musicales faites d'empilements – en je les trouve réussies non pas quand on peut en saisir (entendre) la totalité (les 3, 4 ou 5 voies distinctes) mais au contraire quand on passe de l'une à l'autre, oubliant parfois la présence d'un élément évident : c'est plus dans la perte (d'attention ?) résultant de discours parallèles que je trouve une source d'intérêt que dans la capacité de synthétiser plusieurs événements en une globalité.

De plus, précision technique, lorsque nous travaillons à un projet, on y travaille séparément sans avoir une grande connaissance de l'avancement (forcément effectué avec sa technique spécifique) de l'autre domaine : de plus je ne sais pas lire les partitions de danse, Myriam ne lit pas très bien la musique, en n'a sans doute aucune envie d'apprendre à déchiffrer un patch MaxMSP. L'interaction dans le travail, pour nous, ne se fait tout simplement pas là.

4. Question pour tous les deux :

A la fin de la performance, le volume de la musique est tourné au maximum. A ce moment, contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre, les mouvements de la chorégraphie ne deviennent pas plus amples, mais de plus en plus réduits. Votre but était-il bien de créer un décalage entre la musique et la danse ? En augmentant le volume de la musique à un moment où la danse est minimale, avez-vous cherché à attirer l'attention du public sur la musique ?

KASPER : En fait le moment de "climax" – ou simplement celui où la musique est la plus forte est un peu après le milieu de la pièce (à 30 minutes environ, alors que la pièce dure une peu plus de 50), pas à la fin, qui est plutôt une descente. Mais là encore une fois si votre perception est autre, cela est heureux : l'art (ou la musique en particulier) n'est pas la présentation d'événement quantifiables en décibels, mais bien

une question de perception, forcément variable et forcément subjective – encore une fois, si vous avez perçu la totalité autrement, c'est plutôt très positif : une preuve peut-être que le rapport entre les disciplines que sont la danse et la musique n'est pas simplement une question d'additionner les deux ; peut-être que la relation perceptive est plus complexe, à la façon d'une ring-modulation des perception, percevoir le somme et la différence, telle qu'elle est produite par une multiplication, ou plutôt faire apparaître quatre niveaux de perception à partir de deux éléments?

5. Question pour tous les deux :

Pouvez-vous me dire ce qui a le plus compté pour vous pendant la création de cette performance ?

KASPER : question difficile et véritablement sans réponse : l'attention, sur scène, est à tant de niveaux différents. Mais peut-être que ce qui compte maintenant c'est de savoir ce qui a pu compter là dedans pour vous, le public?