

INTERVIEW : Kasper T. Toeplitz

Créée au festival "Les Musiques" l'année dernière avec pour sous-titre "Concert/Lumière", la pièce Kernel de Kasper T. Toeplitz est de celles qui ne laissent pas indifférent. D'abord par sa durée (78 minutes d'une seule traite), ensuite par sa dynamique puisque la première partie constitue un long crescendo monolithique qui se termine sur des niveaux de sonie proches du seuil de douleur. Et, enfin, par son instrumentation (trois ordinateurs, un Theremin, une basse électrique, quelques percussions et un instrument lumineux - et muet - mis sur le même pied que les instruments sonores. Le tout joué par quatre interprètes: Kasper T. Toeplitz, (basse et ordinateur), Didier Casamitjana (percussions et ordinateur), Laurent Dailleau (Theremin et ordinateur), Silvère Sayag (instrument lumière) associés à des traitements et à une spatialisation assurés par Laurent Pottier du GEMM. Au sortir de la salle de concert, les avis étaient partagés entre l'admiration pour une sorte d'audace en apparence un peu iconoclaste et la critique exacerbée envers une musique jugée agressive par ses niveaux. Nous avons donc questionné Kasper T. Toeplitz, lui-même interprète lors de cette création.

Quelle est ta formation musicale?

Je suis autodidacte. J'ai commencé la musique assez tard: à 23 ou 24 ans. Mais je me suis tout de suite intéressé à la musique contemporaine. Disons que l'acte fondateur a été la découverte d'enregistrements de compositeurs comme Penderecky, Ligeti et, aussi, de certains groupes de rock d'avant-garde comme les Swans. L'impression était que ces deux



types de musique faisaient partie de la même époque, parlaient toutes les deux du présent, au contraire d'une certaine musique pop/rock qui évoque une forme classique, même si elle se veut très moderne. Et au contraire également de beaucoup d'autres musiques "classiques" qui, elles aussi, me parlent du passé. Il y avait tout d'un coup une justesse de ton, quelque chose qui était en accord avec ce que je voyais autour de moi. Je me suis dit "si c'est ça la musique, alors ça m'intéresse". Ensuite, j'ai passé un concours d'opéra et un concours de direction d'orchestre à Besançon. Après, je me suis retrouvé dans le circuit des jeunes compositeurs. J'ai aussi eu la chance de ne pas avoir suivi une formation classique dans la mesure où, ayant commencé tard, je savais pourquoi je le faisais. Je me suis dit que j'allais apprendre le solfège, apprendre à lire et à écrire les partitions, non pas parce qu'un

professeur me disait de le faire, mais parce que je savais où était la nécessité, où était le besoin. Après, c'est uniquement de la technique: il faut passer du temps chez soi pour apprendre à lire, à écrire, etc. En tout cas, ma connaissance de la musique n'est pas du tout venue par le biais de l'électronique, c'est-à-dire que ce ne sont pas des machines électroniques ou a fortiori informatiques qui m'auraient incité à me lancer dans la musique.

Les Cahiers de l'ACME n° 214 / septembre 2003

ACME – BP 19 – B-1170 Bruxelles 17 (Belgium) – Tél./fax : [00 32] (0)2 673 29 23
cahiersacme@compuserve.com - <http://www.cahiersacme.org>

C'est plutôt la découverte du répertoire de la musique contemporaine?

C'est la liberté de ton, la justesse de ton: au moment où j'ai commencé dans les années 1985, cela me semblait être la musique la plus libre qui soit, la plus libre dans son potentiel; ce qui n'est peut-être pas le cas aujourd'hui.

Est-ce que tu as des influences, conscientes et assumées?

J'ai parlé de choses que j'avais écoutées à l'époque: Penderecki, Ligeti. Après, j'ai eu une période Scelsi, au moment de sa "découverte" en France, peu avant sa mort en 1988. Ensuite, il y a des compositeurs qui m'influencent et que j'aime beaucoup: Xenakis et Stockhausen. Cependant je ne me sens pas avoir de maître à penser: je ne veux pas me situer dans la continuation de untel ou untel. Il y a aussi des compositeurs de cette école spectrale, non pas française mais roumaine, comme Iancu Dumitrescu, que je trouve très forts. Mais c'est en termes de connivence plus que d'influence: c'est sentir qu'on parle de la même chose. Il y a aussi quelques personnes qui peuvent être dans des musiques "en travers" plutôt que de traverse, c'est-à-dire qu'il s'agit de musiques dont on ne sait plus très bien dans quel domaine elles se situent, s'il s'agit vraiment encore de musiques contemporaines. Je pourrais citer des noms comme Zbigniew Karkowski, Phill Niblock et Eliane Radigues.

C'est une connivence qui est plutôt du côté de la démarche ou plutôt de celui du résultat sonore?

J'aurais tendance à privilégier la démarche. Evidemment, une démarche qui n'est intéressante qu'en tant que démarche et qui ne produit rien d'intéressant sera jugée caduque. Mais, effectivement, le « ici » et « maintenant » me paraît important: c'est-à-dire que la musique c'est bien beau et utile de s'interroger sur le métier, sur le côté "artisanat" de la chose. La question peut être: "Comment choisir une table d'onde?" ou "Comment écrire?" mais c'est aussi "Où vit-on?". Je veux dire qu'il faut dépasser le stade du pur atelier qui est personnel et important, comme un cordonnier doit savoir faire des chaussures, mais après se pose la question de savoir à quoi ça sert tout ça ou de comment on se place dans le monde. Il y a toute une frange de compositeurs américains de l'époque minimaliste que je n'aime pas particulièrement en termes de musique, notamment les répétitifs. C'est une musique que je n'écoute jamais car, en tant que musique, elle ne m'intéresse absolument pas, mais, en revanche, cette volonté musicale, leur cheminement politique, la mise en avant de leur musique comme une arme, je trouve ça très fort.

Est-ce que Kernel est un travail sur le bruit blanc?

Le sous-titre de Kernel, c'est "partition pour bruit et lumière". Donc, effectivement, sur les cinquante premières minutes, il y a dix notes qui ne sont pas destinées à être entendues, mais perçues peut-être. D'ailleurs, il est indiqué sur la partition "plus perçues qu'entendues" mais d'un point de vue purement technique, chacun d'entre nous, chacun des trois musiciens a devant lui, en action, une dizaine de générateurs de bruit. C'est donc très clairement assumé.

Quelle différence fais-tu entre entendre et percevoir? Pour toi, entendre ce n'est pas de la perception?

Lorsqu'on entend, on perçoit, mais on peut très bien percevoir sans entendre. C'est donner une couleur sans l'affirmer. Donc donner plus à percevoir qu'à entendre, c'est lorsque j'attire la perception d'une chose sans la donner.

Ce serait donc de l'ordre de la suggestion...

Oui, exactement. En termes picturaux, je pourrais penser à la peinture de Rothko qui donne des impressions de lumière alors qu'il n'y a pas de lumière produite dans la peinture bien sûr. On a cette impression de flou dans les couleurs, ce ne sont pas des aplats non plus, mais ça tend vers l'aplat. C'est un rouge qui tout d'un coup s'éclaircit un peu sans pour autant qu'il y ait nettement un passage à une couleur plus claire.

Est-ce que c'est aussi un travail sur le bruit dans le sens "gêne" ou "agression", car durant le concert j'ai eu l'impression que tu essayais de t'approcher du seuil de douleur, sans jamais l'atteindre... Ou bien est-ce que c'est une perception personnelle?

Absolument pas. Cependant, au bout d'un moment et surtout pour ce type de matière sonore, pour qu'elle prenne corps physiquement, un certain volume sonore est nécessaire. Tout



comme avec un instrument acoustique, même si on prend un simple violoncelle, on peut y mettre des sourdines. Au bout d'un moment lorsqu'on assourdit trop l'instrument, il ne sonne pas plein, il n'est plus lui-même. C'est-à-dire que cet instrument dont la caisse de résonance est le haut-parleur a besoin d'un certain volume sonore pour vivre, pour remplir la pièce. Lorsqu'on a l'impression que le son est localisé quelque part et que l'on ne se trouve pas dedans, c'est très désagréable, c'est souvent le cas de pièces trop mates ou d'amplifications inadaptées. L'idée, c'est d'être dans le son. Mais jamais je n'ai revendiqué m'approcher du seuil de la douleur.

Personnellement, j'aime bien jouer fort, non pas pour soumettre l'auditeur à une puissance sonore, mais parce que j'aime bien être dans ma matière sonore. Que ce soit dans ce cas-ci ou dans d'autres circonstances, avec d'autres musiciens-interprètes, la question du volume sonore ne se pose pas, c'est-à-dire qu'un certain volume paraît adéquat d'un commun accord à tout le monde,

alors que nous ne formons pas un groupe qui joue régulièrement. On ne s'est jamais dit: ça va être joué fort ou pas fort. Ça vient comme étant le volume juste, comme avec un quatuor à cordes ou comme avec n'importe quel instrumentarium acoustique. C'est plus une notion induite par l'instrument dont on joue.

D'une certaine manière, tu sembles considérer Kernel comme du son et non comme de la musique...

Non, je n'ai pas voulu dire cela. Ce que je voulais éviter, c'est les étiquettes de type rayon Fnac.

Il y a un autre aspect qui est frappant et qui d'ailleurs semblait assumé via la note de programme. Tu y écris: "une musique dont la préoccupation n'est pas tant la note que le temps". Or, effectivement, quelque chose qui semble très important dans ce qu'on a entendu, c'est la notion de temps. J'ai l'impression que tu veux inscrire l'audition dans un temps très long avec des événements minimalistes et même parfois avec de l'absence d'événement.

Si je suis d'accord avec ça? Oui et non. A mon sens, Kernel est une pièce qui ne s'inscrit pas dans la longueur, c'est une pièce extrêmement "Speed", pas rapide, "Speed", cela dit sachant que ma création précédente est une pièce qui dure six heures, où on a donc le temps de respirer entre les événements. En ce qui concerne la perception, il y a effectivement cette perception d'un temps lisse et l'aversion du temps, c'est finalement comme ça que je vois la musique et de plus en plus. En revanche, nous trois, en tant qu'interprètes, on n'arrête pas. On nous a demandé pourquoi on ne regarde jamais le public. Notre réponse c'est qu'on n'a pas le temps. On joue tout le temps.

Tu n'as pas l'impression que cela pose un problème si vous n'arrêtez pas de faire des choses alors que de l'autre côté le public ne perçoit pas les événements?

Non, puisqu'on parlait de choses plus perçues qu'entendues, c'est de cela qu'il s'agit. Par exemple, pour prendre des termes classiques, si tu joues une note puis l'arrêtes, ça prend très peu de temps et le résultat est très clairement perceptible, très rapidement. Si tu demandes à lisser un crescendo sur une minute, tu peux le faire en automatique, mais l'idée est que je veux garder le geste instrumental. Si on prend l'exemple d'une note tenue, il est clair qu'avec un ordinateur, ça se fait tout seul: on prend un générateur et directement ça joue. Donc on va dire qu'on a cet événement-là, mais effectivement, là il est très pauvre. Et pour le faire vivre, tu l'occuperas tout le temps. Alors que pourtant la perception que tu désires de la part du spectateur, eh bien c'est une immobilité, mais que toi tu animes parce que tu essayes de faire de la musique et non pas de faire un générateur d'ondes. En plus, par sa nature même, tu peux faire de l'outil informatique un orchestre complet où chaque musicien ne s'occupe pas que d'une voie instrumentale mais de plusieurs, jusqu'à dix pour un seul interprète, parfois antinomiques dans leurs signifiants musicaux. C'est pour cela aussi qu'il y a cette occupation de tous les instants.

Quelle est la différence finalement si l'auditeur perçoit la même chose?

Je ne pense pas qu'il perçoive la même chose. Je pense qu'il peut dire qu'il entend la même chose, il dit "oui j'entend une note". Par exemple, dans la deuxième partie de Kernel, que l'on peut qualifier d'instrumentale, il y a ce long duo qui comporte une écriture en miroir entre le Theremin et la basse électrique. Donc, pour diverses raisons, je voulais que la basse soit plus aiguë qu'elle ne peut normalement être, là le choix de faire jouer cette partie par des instruments et non pas par un générateur, c'est parce que ça donne une tension autre puisque sur un instrument il est tellement plus facile de faire beaucoup de notes, de faire bouger les choses. Alors que là, on a cette immobilité, enfin ce minimalisme, car les deux lignes bougent et il y a un changement de hauteur toutes les deux secondes, ce qui est quand même très mobile sur douze minutes. Mais on ne le perçoit pas alors qu'en fait, si je raccourcis tout ça, c'est une mélodie qui se ballade allègrement sur une grande quinte. A l'écoute, on a l'impression que c'est linéaire mais, par contre, nous on est dans une tension intense. Le moindre petit décrochement de la tension, même de la respiration, casse la musique, que ce soit pour moi, parce que la basse électrique est un instrument très résonant ou pour le joueur de Theremin s'il bouge un tout petit peu.

Et donc, tu fais jouer cela par un instrumentiste parce que tu veux réaliser une performance?

Non, plutôt parce que je veux rajouter une tension par l'interprétation. C'est exactement la même idée que sur n'importe quel instrument classique, c'est l'idée de repousser les limites. Il s'agit de cette idée en fait très classique de la performance - sans le côté performant - de la performance instrumentale, du jeu instrumental. En plus d'avoir joué le texte, il y a l'histoire

du jeu, de l'interprétation, comme avec n'importe quel musicien, même de haut niveau, on dit: "Ah, lui il a mieux joué vendredi que dimanche". C'est le risque mais aussi le plaisir de la performance, c'est ce petit dépassement, ce petit truc en plus qui est lui inquantifiable.

N'as-tu pas l'impression de perturber l'auditeur en ayant des gestes imperceptibles ou sans intérêt pour la perception - même seulement visuelle – sur 90 % de la durée de la pièce, ce qui conduit naturellement à fermer les yeux, puis en introduisant tout d'un coup un jeu instrumental? N'est-ce pas un basculement complet quelque peu bizarre?

Ce n'est pas à moi de le dire. Je précise quand même que c'est une musique écrite pour quatre instruments, dont un qui est muet mais visible. C'est une musique à entendre, mais c'est aussi une musique à voir. En l'occurrence, dans mon écriture, les moments d'entrée ou de sortie de la lumière (le "carré lumineux") sont écrits comme pour une voie instrumentale. Dans l'écriture, tel événement lumineux répond à tel son ou inversement. Donc, fermer les yeux n'est pas une solution à 100 %. Ceci étant dit, je suis assez sceptique quant au côté show, quant à montrer la musique. Que ce soit dans le rock, avec le guitariste à genoux, mais aussi le violoniste virtuose caricatural avec l'écharpe blanche. Oui, il y a ce côté jeu mais qui n'a pas ce besoin d'être expansif. Il est là parce que le musicien est face au public (et réciproquement), que le musicien sur scène a tout à fait conscience du public, même si le but n'est pas de lui mâcher ni de lui compliquer le travail. J'ai toujours trouvé plus beau le pur geste musical sans sa mise en spectacle.

Sans emphase?

Oui, c'est le musicien qui joue les gestes utilitaires pour produire. C'est vraiment l'idée de présenter la musique et non pas de la mettre en scène, même si on est sur scène. Et je pense qu'en effet la mise en scène la plus juste, c'est effectivement de jouer de la manière la plus sincère ou honnête.

Par rapport à cette idée d'instrument, tu revendiques l'utilisation de l'ordinateur comme un instrument?

Oui tout à fait...

Mais est-ce que c'est un instrument dans la mesure où il n'y a pas vraiment de relation perceptible entre les gestes que tu fais et le résultat sonore.

On m'a fait la même critique par rapport à mon jeu de basse. Je répond que je fais de la musique et non pas du show. L'idée est de présenter une musique et non pas de présenter un instrument. Chez un instrumentiste, il y a deux côtés: soit on joue de l'instrument, soit on joue une musique. Moi, c'est jouer une musique qui m'intéresse et non pas jouer d'un instrument. Que le geste musical sur l'ordinateur ne soit pas perceptible, je le comprends très bien. Mais un orgue d'église, on ne sait ce qu'il fait non plus et ça ne pose pas de problème. Donc, je crois que c'est vraiment une question de mentalité. Des concerts dans des lieux branchés, quoi que ça veuille dire, des concerts d'ordinateur, il y en a plein là où il y a quelques années se déroulaient des concerts de guitare où tout le monde se roulait par terre, pour bien signifier le jeu justement. Maintenant ils sont tous assis - tristes comme des comptables certes - devant leurs ordinateurs en train de cliquer. Et dans ce milieu-là, dans lequel on s'attendrait à ce que l'on demande du visuel, c'est bizarrement en musique contemporaine qu'il y a beaucoup plus de réticences envers cela. D'ailleurs on cache beaucoup l'ordinateur. Le nombre de concerts de centres de créations électroacoustiques où l'ordinateur est en régie est assez frappant.

Mais en même temps, au-delà de l'aspect visuel du geste, tu ne crois pas qu'utiliser des interfaces de commande un petit peu plus gestuelles que le Trackpad de l'ordinateur portable, comme des tablettes graphiques ou des boîtiers à curseurs ne permet pas tout simplement un meilleur contrôle du son?

Honnêtement, non. J'ai essayé la tablette graphique, j'ai essayé nombre de contrôleurs MIDI. Sur Kernel, j'ai essayé des boîtiers MIDI de curseurs, un Kaospad, etc. Et puis, au fur et à mesure de l'écriture, j'ai enlevé tout cela parce que je trouve que j'ai une relation beaucoup plus précise, je suis beaucoup plus dans le contrôle de l'instrument avec le Trackpad et le clavier du portable. A la rigueur, s'il y avait deux Trackpads, ce serait parfait. Effectivement, il y a la deuxième partie, où je joue avec la basse. Je ne peux pas bouger parce que, comme je le disais, tout geste est amplifié par résonance. Je contrôle ensuite au pied. D'où le pédalier. Mais c'est un pis-aller parce que je ne peux pas utiliser les mains.

Pour rester dans cette idée de l'ordinateur comme instrument, tu sembles privilégier l'environnement MaxMSP?

Je précise que ce n'est pas une obligation. Si un interprète me dit qu'il veut travailler avec un autre système ça le regarde, je l'accepte.

Peut-être pourrait-on faire la différence entre ta position d'interprète et celle de compositeur?

En tant qu'interprète, c'est MaxMSP aujourd'hui parce que c'est musical, parce que c'est simple à utiliser par quelqu'un comme moi qui n'est pas programmeur. En plus, c'est un outil qui existe depuis une bonne dizaine d'années ce qui veut dire qu'il possède une certaine solidité. Il y a aussi un énorme répondant de la part de ses développeurs et utilisateurs: chaque fois que j'ai eu des problèmes, j'ai envoyé un courrier et on m'a proposé un début de solution dans les deux jours. Bravo! C'est également un outil qui n'impose pas une vision particulière de la musique, ce qui est le cas de tous les autres séquenceurs. Il existe des choses comme SuperCollider, mais tant que MaxMSP marche bien, c'est la chose la plus pratique à utiliser.

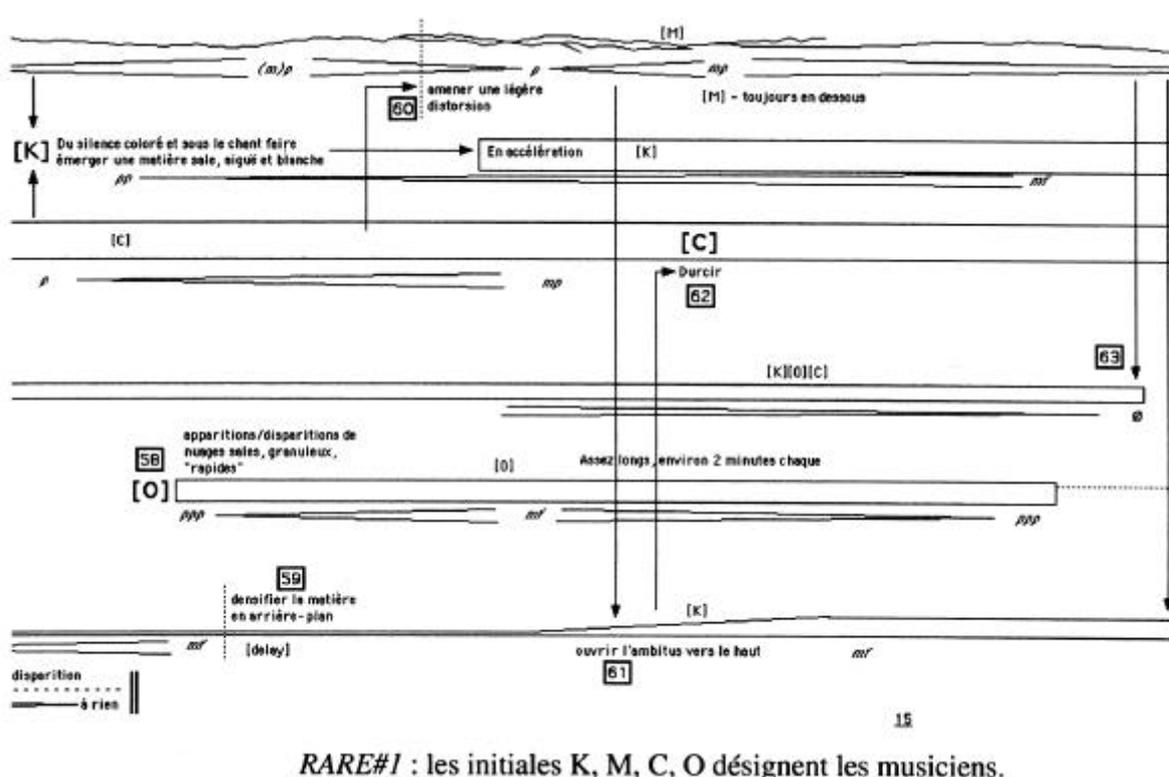
Tu cites la notion d'hybridation dans la note de programme. Peux-tu préciser?

Non, c'est le jeu entre le Theremin et l'ordinateur, les percussions et l'ordinateur et la basse et l'ordinateur. C'est-à-dire que lorsque je fais des concerts de basse solo, je ne dis plus concerts de basse, mais concerts de "basseOrdi", en un seul mot. Les deux instruments n'en font plus qu'un, pas comme une guitare électrique et des effets puisqu'il y a une partie qui produit le son et l'autre qui le transforme; mais beaucoup plus comme une guitare électrique couplée à un amplificateur car les deux produisent du son et il y a une interaction entre l'un à l'autre. L'un nourrit l'autre ou l'autre oriente l'un, le filtre, pas au sens de filtre sonore mais au sens de filtrer des actions et des actions musicales. C'est-à-dire qu'effectivement, lorsque je fais un concert de ce que j'appelle « basse solo », j'ai la moitié du temps les mains sur le clavier de l'ordinateur et l'autre moitié sur le manche de la basse. Dans Kernel, les trois instruments sont tous hybridés. Il n'y a qu'un seul moment où il y a le son pur d'un instrument: c'est vers la fin du solo de grosse caisse et ça dure une minute. Mais c'est encore une idée assez ancienne, c'est encore parce qu'on est tout bébé devant l'ordinateur et qu'on a envie de se raccrocher à ce qu'on connaît le plus, c'est-à-dire l'instrument. A terme, je pense que l'idée de l'hybridation, c'est pousser plus loin l'instrument et - mais je me trompe peut-être - on est dans un moment de bascule et l'instrument en lui-même, hybridé ou pas, sera de moins en moins important. Dans mon écriture en tout cas. Il y a aussi le plaisir de prendre un instrument que tu connais bien parce que tu es à l'aise avec lui. On peut encore très bien faire des solos d'harmonica ou jouer de la viole de gambe. Mais la viole de gambe, si bien jouée soit-elle, n'est pas un

moteur de la musique d'aujourd'hui. D'ailleurs, je crois que le piano ne l'est plus non plus alors qu'il l'a été, à 100 %, au 18e et au 19e siècle.

Durant la conférence que tu as donnée durant les JIM (Journées d'Informatique Musicales) à propos de l'utilisation de l'ordinateur comme instrument de concert, tu semblais déléguer beaucoup aux interprètes, dans le sens où tu leur demandes de créer leurs propres instruments par rapport au projet d'interprétation que tu leur donnes.

Je leur demande exactement ce que demande n'importe quel compositeur. Lorsque j'écris une partition de violon, je n'explique pas au violoniste où il doit mettre les doigts, je ne lui explique pas comment tenir l'archet. C'est-à-dire que je lui demande de venir avec sa pratique à lui, avec ses options à lui: ses options sur le coup d'archet, sur le choix de violon, le choix de ses cordes ou encore le choix de sa technique. Je demande donc aux musiciens de venir avec leurs capacités. Mais je trouve que c'est très dommageable lorsque je vois un instrument traité en temps réel avec un interprète qui ne sait rien du traitement, comme avec une boîte noire. Je trouve cela pitoyable. C'est comme si on disait pour une flûte: souffle là, ne t'occupes pas du reste!



Tu semblais dire qu'une partition qui est très prescriptive, avec des indications du genre "monter un potentiomètre", ne sert à rien, mais j'ai tout de même noté des indications de gestes à certains moments, du type "monter", "descendre"...

Dire "faire passer le potentiomètre de la position 10 à la position 48" c'est une notion très précise, trop précise et pas très musicale. Si je dis "fais un crescendo entre mezzopiano et forte", on est dans le geste musical, puisqu'un forte en soi ça ne veut rien dire. C'est la même chose avec un violon, sur lequel la hauteur n'est jamais tout à fait juste parce qu'elle est donnée sous forme de notes en non pas sous forme de fréquences.

Justement, c'est cela qui est troublant, c'est qu'il y a des moments où, sur ta partition, tu indiques des fréquences pour le Theremin. Or, justement, je me demande comment ton interprète peut savoir qu'il est en train de jouer la fréquence que tu lui demandes?

Parce qu'il en a le contrôle par l'affichage sur l'écran de son ordinateur. Tout simplement.

Cela semble être en contradiction avec ce que tu disais précédemment car tu lui demandes quelque chose d'extrêmement précis au niveau du résultat fréquentiel.

Oui, mais il y arrive avec la même marge d'erreur que le violoniste auquel je demanderais de jouer des quarts de ton. Il n'y est pas toujours non plus, hein! La partition n'est pas un plan de la ville, un chemin à parcourir: elle précise la visée artistique. J'ai la même partition pour jouer la basse, en fréquences non pas en notes, avec des virgules qui plus est. C'est absolument injouable de manière sûre, mais c'est un objectif, viser au plus près de cela, c'est être au plus près de l'idée.

Propos recueillis par Roald Baudoux

© ACME asbl