

Christophe Havel

Entretien réalisé par Claude Georgel, Julien Bogenschütz et Laurent Matheron le 31/08/2011 pour *Les Cahiers du Saxophone* n° 26-27 (11/2012)

D'abord saxophoniste, comment arrives-tu à la composition ?

J'ai commencé mes études musicales classiques très tardivement, à un âge où normalement on les termine. J'ai travaillé le saxophone avec Jacques Charles à Paris, puis je suis venu à Bordeaux avec Jean-Marie Londeix. Très vite je me suis intéressé à tous les aspects de l'écriture donc j'ai commencé presque simultanément des études d'harmonie et de contrepoint dans les conservatoires parisiens. Quand je suis arrivé à Bordeaux, j'ai intégré la classe de composition de Michel Fusté-Lambezat qui allait devenir directeur du conservatoire. Il dirigeait un ensemble de musique contemporaine, l'ensemble « Musique Nouvelle ». Et l'année suivante, nommé directeur, il a ouvert une classe de composition électroacoustique. Le professeur était Christian Eloy, qui a pris sa retraite l'année dernière. Je l'ai eu comme professeur puis je l'ai accompagné en tant qu'assistant pendant toutes ces années. Alors pourquoi plutôt compositeur que saxophoniste ? Je ne sais pas finalement...

(Mbc Tu n'aimais pas travailler (rires)...))

En composition on ne travaille pas, on s'amuse... on crée!... Plus sérieusement, j'ai adoré apprendre le saxophone, c'est un instrument dont je rêvais de jouer depuis l'adolescence. Mais peu à peu ça m'attirait plus de basculer vers la composition. Cela s'est fait vraiment très naturellement. Quand on pratique un instrument de manière professionnelle il faut travailler tous les jours, sinon on ne reste pas à un niveau qui permet de jouer des choses intéressantes. Je me suis un peu lassé de ça. Et à un moment, j'ai posé le saxophone et j'ai décidé d'arrêter.

Il y a eu une décision nette ?

Oui. Et cette décision a été prise aussi par rapport à Proxima Centauri. C'était problématique pour les concerts d'avoir la double casquette parce que je devais, en tant que saxophoniste, être sur scène et pour le dispositif électroacoustique me retrouver au milieu du public afin de pouvoir contrôler la projection du son. Et si jamais il y avait une pièce mixte avec deux saxophones, il manquait quelqu'un... Mais finalement la raison première était affaire de goût.

Outre Michel Fusté-Lambezat et Christian Eloy, y a-t-il eu d'autres rencontres ou influences marquantes pour la composition ?

Pas tant que ça. J'avais fait une année le stage Acanthes avec Pascal Dusapin pour la composition et Georges Aperghis qui avait un atelier. Il n'était pas là pour les compositeurs, mais pour les chanteurs. J'ai trouvé ça très enrichissant d'assister à ses ateliers. Il travaillait de façon très orale pour que les chanteurs donnent le maximum d'eux même dans des situations qui n'étaient pas toujours faciles mais sur lesquelles ils arrivaient à s'exprimer. Après ce sont des rencontres plus informelles, un stage à l'IRCAM, mais finalement je n'ai jamais beaucoup recherché tout ça.

Tu es attiré tout de suite par la composition électroacoustique ?

Curieusement, même si j'enseigne la composition électroacoustique, composer pour bande seule ne m'intéresse pas vraiment. Pendant mes études, je me suis rendu compte que le travail d'écriture pour bande - je dis pour bande parce qu'à cette époque là on travaillait encore avec des magnétophones - ne m'inspirait pas beaucoup. J'aime la relation avec l'instrumentiste. Dans un projet de composition, je sais d'abord pour qui j'écris. Avec l'ordinateur la relation est un peu froide... Le fait d'écrire pour une personne me paraît nécessaire et très motivant. D'ailleurs cela influence certainement ma manière de composer. Derrière cela il y a l'idée que lorsqu'on écrit pour bande, le compositeur devient son propre interprète : il faut créer les sons, les jouer... Or ce que je trouve magnifique dans la relation avec l'interprète, dans le fait de n'écrire que des symboles, c'est qu'ensuite un autre artiste va interpréter ces symboles. Cela enrichit énormément l'œuvre elle-même et lui donne une multiplicité parce que d'un interprète à l'autre, d'un concert à l'autre, les résultats sonores seront différents. La bande, elle, est figée et toujours identique, il faut que le compositeur soit un demiurge absolu parce que ce qu'il a écrit est fixé pour l'éternité et c'est quelque chose qui m'a toujours gêné, j'ai un peu de mal à m'y confronter. Je préfère qu'il y ait cette proposition relativement ouverte de la musique symbolique, même si je suis un compositeur qui écrit avec beaucoup de précision. Mes partitions ne sont pas du tout des propositions sur lesquelles on peut improviser avec beaucoup de liberté ... mais, je sais qu'il va y avoir des interprétations très différentes, ce qui n'existe pas dans l'art des sons fixés.

Par contre, être dans un réseau de relations associant des dispositifs électroniques avec un dispositif instrumental m'a toujours beaucoup attiré. J'en avais parlé lors de ma conférence pour la journée de

l'A.SAX au CDMC¹, ce qui m'intéresse dans la musique mixte, ce n'est pas tant le fait d'enrichir la palette sonore, mais plutôt ce qu'on pose comme situations relationnelles. On connaît bien les relations humaines entre les musiciens, mais dans la relation avec la machine, on arrive dans une autre dimension et l'explorer m'intéresse beaucoup. Quel type de relations peut-on établir ? Comment les formaliser ? Ce sont de véritables problématiques compositionnelles.

Je me souviens que tu soulignais les deux temporalités et tu finissais ton intervention en disant que « la musique mixte se consommait dans l'immédiat, qu'elle se consumait ». Les compositeurs ont plutôt tendance à vouloir pérenniser leurs œuvres...

Et c'est justement ce qui me gêne, la pérennisation de la musique : figer, c'est déjà muséifier, et la musique a besoin de mobilité pour être vivante, c'est un art du temps...

Mais là c'est l'existence même de l'œuvre qui est finalement éphémère.

Il y a bien sûr la question des problèmes d'exploitation et d'obsolescence du matériel. Mais ce n'est pas quelque chose qui me gêne particulièrement. Il y a eu une génération très marquée par le fait d'être une figure pour l'éternité, à l'image des compositeurs du passé, mais cela disparaît chez beaucoup de compositeurs aujourd'hui. Je ne sais pas si c'est l'influence du mouvement punk, le concept du « No Future »... Après ma mort, s'il se trouve encore des gens pour s'intéresser à ma musique, tant mieux, mais je n'écris pas pour les générations futures. C'est le présent qui m'intéresse, la relation avec les musiciens, le moment du jeu. Ce qui se passe en dehors de mon domaine de conscience me concerne beaucoup moins. À la différence de Schoenberg, je ne me sens pas impliqué dans l'idée d'écrire l'œuvre qui va rester pour l'éternité; donc finalement qu'elle disparaisse au bout de quelques années... Chaque œuvre a une durée de vie, certaines vont être jouées régulièrement, d'autres briller le temps d'une soirée.

Nous parlions avec François Rossé de l'évolution du rôle du compositeur, sa fonction sociale et politique. Es-tu sensible à ce sujet ?

Oui, je me sens très concerné. Je regrette que les compositeurs n'aient pas plus d'engagement politique, dans le sens de participer à la vie de la cité. Mis à part les plasticiens, les villes ou les collectivités sollicitent assez peu les artistes, et très rarement les compositeurs. Peut être qu'à une époque les compositeurs se sont trop "dépopularisés", du coup une ville va plus facilement s'adresser à des stars de la pop musique qui sont plus directement en relation avec le public ... On a un peu quitté la vie sociale, et c'est dommage parce que je ne me sens pas comme un compositeur qui travaille la tête dans les mains, isolé dans son studio, complètement retiré de la vie extérieure: je me sens tout à fait ancré dans mon époque et m'inspire de ce qui se passe autour de moi.

Oxyton pour saxophone baryton date de 1991. Quel regard portes-tu sur cette pièce vingt ans plus tard ?

Oxyton est l'une des toutes premières œuvres que j'ai écrites, à l'époque où je terminais mes études de composition. Bien sûr, mes préoccupations ont changé depuis, j'étais alors très attiré par le courant de musique spectrale, mais je remarque que certains aspects caractéristiques de l'œuvre, comme par exemple le travail sur la saturation, sont toujours restés présents dans mes œuvres postérieures. Cette esthétique de la saturation est d'ailleurs devenu un des courants importants de ce début du XXI^e siècle.

Avec S (1994) pour saxophone (soprano, ténor, baryton) et dispositif électroacoustique, tu plaçais le saxophoniste dans des situations de jeu très variées. Quel était le point de départ de cette pièce extrêmement virtuose ?

S était ma première expérience de pièce mixte avec un dispositif électronique jouant en direct, comme un instrumentiste. Ici la partie électronique n'est pas fixée sur un support, mais recalculée à chaque performance en fonction du « jeu » du saxophoniste. J'ai donc programmé des processus qui possèdent un cadre et une évolution bien définis, mais où le détail varie dans une certaine marge, soit par l'application de certains aléas, soit à partir de l'analyse du jeu instrumental. Par exemple, au début de la 3^{ème} partie jouée au baryton, l'ordinateur capte les hauteurs et les rythmes du saxophoniste et les imite dans un contrepoint à 2 voix. J'obtiens ainsi une certaine « vie » de la partie électronique qui entre alors dans une relation de musique de chambre avec le saxophoniste.

En 2005, dans *Attendre, enfin* tu associes à nouveau le saxophone à un dispositif électroacoustique. C'est un approfondissement ou une rupture par rapport à S ?

Le projet de **Attendre, enfin** est très différent, puisqu'il s'agissait de répondre à une commande du festival de San Sebastian qui axait sa thématique sur la deuxième guerre mondiale. Je suis alors parti d'un événement tragique concret – le torpillage du paquebot allemand Wilhelm Gustloff par un sous-marin russe vers la fin de la guerre, ce qui entraîna la mort de plus de 9000 civils – relaté par Gunter Grass dans son roman *Im Krebsgang*. Ce qui m'intéressait dans le texte de Grass est la manière dont il s'intéresse à la transmission de la mémoire en superposant l'histoire sur trois générations. J'ai ainsi associé au saxophoniste réel deux saxophonistes « virtuels », l'un – image – tourné vers le futur, l'autre – reflet – vers le passé. Ces deux voix sont préenregistrées et synchronisées en direct. La démarche est donc très différente, puisque c'est l'essence du projet artistique qui m'a conduit à imaginer ce type de situation et de relations entre le musicien et la machine.