

François Corneloup

Entretien réalisé par Claude Georgel, Julien Bogenschütz et Laurent Matheron avec la participation de Marie-Bernadette Charrier le 30/08/2011 pour *Les Cahiers du Saxophone* n° 26-27 (11/2012)

Peux-tu nous parler de ton parcours ? Tu te présentes souvent comme autodidacte. En quoi cela consiste-t-il ?

Être autodidacte, en ce qui me concerne, consiste à commencer assez tard le saxophone, après mon bac. Auparavant j'étais plutôt destiné à une carrière sportive. J'avais découvert le saxophone un peu par hasard et l'idée de faire de la musique existait depuis longtemps mais c'est après avoir renoncé à faire du sport que j'ai commencé à jouer. Quelqu'un m'a prêté un saxophone et un rapport évident avec l'instrument s'est immédiatement établi. J'ai commencé à jouer tout seul, puis je me suis rendu compte de problèmes pratiques. Je ne me suis pas inscrit dans une école de musique mais j'ai fait des stages notamment avec Louis Sclavis qui, même s'il ne m'a pas appris réellement à jouer du saxophone, m'a montré qu'il fallait travailler l'instrument, un certain état d'esprit, une approche de l'instrument. J'ai travaillé les problèmes que la musique que j'avais envie de faire me posaient quand je la jouais. J'avais commencé le jazz en croyant que c'était une musique qui permettait à n'importe qui de commencer à jouer et je me suis rendu compte que, comme toutes les musiques, elle posait des problèmes techniques qu'il fallait résoudre. Voilà, j'ai travaillé l'instrument en découvrant mes manques au fur et à mesure, je suis un autodidacte méthodique.

Avec quel instrument as-tu débuté ?

J'ai commencé par l'alto, puis je me suis mis au soprano très rapidement parce que Louis Sclavis qui était un modèle, en jouait beaucoup à cette époque. Donc j'ai approfondi mon approche de l'instrument sur le soprano. Je suis venu au baryton bien plus tard.

Et tu décides d'en faire ton métier ?

En même temps que la découverte de cet instrument, apparaît la vocation, l'envie de devenir musicien. Comme n'importe quel gamin à l'époque, je regarde les musiciens en me disant que j'aimerais bien être avec eux, sur la scène. A partir de là, je crée les conditions pour y arriver. Assez vite, je monte des projets malgré une incompétence certaine, je crée des orchestres, je compose des trucs, et puis assez rapidement je rentre dans la Compagnie Lubat. Ça c'est déterminant ! Je dois à Bernard Lubat d'avoir accepté de me faire rentrer dans son monde alors que j'étais un musicien avec peu de potentiel, comme tout musicien débutant. Il a accepté de me faire de la place pour que je puisse me frotter à cette histoire de musique vivante et improvisée. C'est en 84-85 que je commence à le fréquenter, puis je rentre dans la Compagnie comme musicien et à partir de là je me forme en fonction des nécessités du moment. J'apprends à jouer de la musique de bal, j'apprends à improviser. J'apprends également à réfléchir sur ce qu'est le statut de musicien, sur la signification de « l'Artiste » dans la société puisque c'est un questionnement assez intense chez Bernard Lubat. Je me projette dans cette histoire de l'artiste militant, et donc tout se fait en même temps : l'apprentissage de l'instrument, avec la découverte de ses difficultés et une sorte de projet collectif avec tous ses attendants politiques et métaphysiques tel que Lubat peut se les poser. Pour le jeune musicien que j'étais, c'est une dynamique et un cadre artistique très motivants. Je suis propulsé dans une dynamique de production musicale avec le festival d'Uzeste, j'ai du boulot, j'ai des raisons de jouer de la musique, je suis motivé et je me jette dans tout ça...

Tu continues à nourrir des projets personnels, tout en étant dans la Compagnie Lubat ?

Quand tu rentres dans un projet comme celui-là, mené par une personnalité aussi forte que Bernard Lubat, tu es obligé de jouer le jeu d'une certaine disponibilité. Donc je mets mes projets en retrait mais je continue à penser à des choses et puis en 92, je décide de prendre mes distances avec la Compagnie Lubat et de me lancer dans des projets personnels de manière un peu plus intensive. Je compose, je monte des groupes et je rencontre des musiciens, notamment Gérard Marais et Henri Texier.

C'est dans la Compagnie Lubat que tu commences à travailler le baryton ?

Oui plus ou moins. Après un court passage à l'alto, j'ai essayé le ténor mais, je n'ai pas réussi à amorcer un rapport à l'instrument qui me donne envie d'aller plus loin. Je ne sais pas quoi faire avec un ténor dans les mains. Par contre avec le baryton, c'était tout de suite évident.

Et tu as abandonné l'alto ?

Oui, je n'en ai pas rejoué. Je trouve que c'est un instrument difficile. Et la difficulté que représentait l'alto ne m'a pas assez motivé contrairement au baryton. Avec le baryton, j'ai retravaillé les bases du saxophone que j'avais un peu laissé de côté du fait de mon engagement artistique dans la Compagnie Lubat. C'est aussi une des raisons pour laquelle j'ai quitté la Compagnie. Je me suis rendu compte que ma démarche artistique ne suffisait pas. Pour pouvoir défendre une posture artistique, il faut savoir faire marcher l'outil qu'on a dans les mains. Et donc, après être parti, je me suis remis à étudier l'instrument de façon plus systématique : les gammes, les intervalles, toute la technique. De fait, le baryton est alors devenu mon instrument de base.

Tu avais des influences sur cet instrument ?

Les influences au baryton, viennent du jazz, donc les musiciens habituels, Pepper Adams, Serge Chaloff ou même Harry Carney. Gerry Mulligan, pour moi, est bien sûr une grande référence au baryton, mais au-delà de ça c'est surtout un grand musicien qui a développé un jeu magnifique sur cet instrument. Ce qui est important chez lui, c'est le phrasé, la construction, les compositions. Dans la maîtrise pure de l'instrument, des musiciens comme Adams ou Chaloff vont plus loin techniquement. Et John Surman aussi, pour ce lyrisme qu'il a développé au baryton.

Avais-tu connaissance du répertoire classique, du baryton dans le quatuor ?

Non très peu. Mon parcours m'a fait passer à côté du cursus classique, avec un certain regret rétrospectivement, parce que le parcours classique t'apprend des choses sur l'instrument que le jazz ne t'apprend pas, c'est indéniable. Donc les études, je les ai travaillées tout seul. J'ai mis au point une sorte de technique de décomposition des difficultés. Une étude à 120, je la commence à 40. J'essaye d'être le plus pragmatique possible. Si je travaille du Bach, au début c'est sans intention musicale, comme un comédien qui apprend son texte. Je me concentre d'abord sur ce que je n'arrive pas à jouer. Pourquoi un trait ne passe pas ? Pourquoi un intervalle ne sonne pas ? Et à partir de là je décompose tous les paramètres techniques. Je ne laisse rien passer. Je peux rester sur une étude pendant six mois, mon but n'étant pas de jouer la pièce le plus vite possible mais de n'éviter aucun problème technique.

Comment as-tu eu connaissance de ces études ?

En fouillant dans les magasins de musique, j'ai trouvé les études de Marcel Mule, les Ferling, les *Études faciles et progressives* de Guy Lacour, les transcriptions de Jean-Marie Londeix, toute cette littérature de base qui est ce qu'elle est, mais qui t'oblige à passer par les difficultés nécessaires pour pouvoir tenir cet instrument d'une manière à peu près correcte. J'ai beaucoup travaillé aussi sur les *Exercices Techniques* de Londeix.

En dehors de ces études, as-tu travaillé le répertoire du saxophone classique ?

Je n'ai jamais essayé de monter un répertoire ou un programme bien que du point de vue de l'apprentissage de l'instrument, cela soit extrêmement formateur. En fonction de mes objectifs musicaux, j'ai travaillé des pièces qui me permettaient de résoudre des choses. Pour prendre un exemple très simple, j'avais un problème de justesse par rapport aux tonalités. En jouant du Bach, on est plongé dans ces questions. Jouer une Chaconne de Bach te met dans un contexte de tonalité qui permet d'entendre les intervalles dans cette tonalité et les uns par rapport aux autres. Donc j'ai feuilleté Bach, note à note en essayant d'entendre ce que je jouais. En même temps cela fait travailler l'homogénéité du timbre sur l'instrument, le débit, certains problèmes d'articulation... En travaillant ces pièces, je me suis obligé à passer par des choses que mes propres choix ne m'auraient pas imposées. Je me suis rendu compte que ça ouvrait mon univers musical. C'est ce qui m'intéresse dans la rencontre avec Maribé¹ justement. Quand nous travaillons ensemble, je suis d'emblée dans d'autres contraintes qui élargissent forcément mes horizons.

J'ai réalisé que la question de la liberté de l'improvisateur et de ce qui serait la non-liberté de l'interprète n'est pas si schématique. Une musicienne comme Maribé peut lire une partition de n'importe quel compositeur du monde entier. De par ses qualités d'interprète, en ouvrant une page, tout un univers musical s'ouvre à elle, ce qui n'est pas le cas de l'improvisateur, qui travaille dans un certain idiome, dans un certain registre, dans des domaines, qui peuvent finalement être assez restrictifs. L'improvisateur n'est pas beaucoup plus libre que l'interprète. Quand je vois une partition que joue Maribé, il y a beaucoup de choses que des improvisateurs ne peuvent pas jouer, et n'imaginent même pas possible. Alors qui est le plus libre, qui est le plus ouvert ? Dans la musique, le

¹ Marie-Bernadette Charrier (ndr)

plus mobile n'est pas celui que l'on croit. D'ailleurs, tenter d'établir un tel classement hiérarchique, ou une opposition entre la liberté de l'interprète et celle de l'improvisateur est un débat qui apporte au fond assez peu à la musique vivante.

Derrière tout ça, la vraie question c'est l'articulation efficace d'une forme d'expression et la contrainte de l'instrument. Une fois que l'improvisateur se dit « *Je suis libre, je joue ce que je veux et d'ailleurs je suis tellement libre que je ne savais même pas que j'allais jouer ça il y a cinq minutes ou ce que je vais jouer dans trente secondes* », il faut jouer ! Quand j'anime des ateliers d'improvisation, je reste assez pragmatique. Je rencontre des musiciens qui proposent des choses intéressantes, mais mal jouées. Souvent je les contrains en situation à travailler le langage, la forme de leurs idées. Et en général un univers s'ouvre dans leur rapport à l'instrument, les rend plus performants et les emmène encore plus loin dans l'improvisation.

Tu animes souvent des ateliers pédagogiques ?

Régulièrement, une ou deux fois par an...

Cela enrichit ta propre pratique ?

C'est très intéressant, en dehors des rencontres qui sont enrichissantes car cela m'oblige à poser un discours sur ma méthode

Marie-Bernadette Charrier Le rapport à la transmission est très important. Pour moi, s'il n'y a pas de transmission, l'art musical n'existe plus.

Bien sur. Je crois de moins en moins à la valeur absolue de l'artiste en soi. L'artiste doit chercher sa fonction, se mettre en relation avec la société. Comme le dit Maribé, l'enseignement est une manière d'avoir une fonction sociale réelle. Et c'est aussi cette fonction sociale qui nourrit notre propre pratique. La pédagogie est une articulation où se jouent des choses capitales de ce point de vue là.

MBC Mais il y a toujours comme tu le disais tout à l'heure, la question du rapport à l'instrument. C'est-à-dire que souvent tu n'arrives pas à interpréter ou à improviser parce que tu as un problème technique à résoudre qui t'empêche d'aller plus loin. Je m'aperçois dans la transmission, que l'on revient toujours à ce rapport à l'instrument que tu travailles différemment quand tu sais où tu veux aller musicalement. Cela rejoint ta démarche d'autodidacte, tu sais quel objectif atteindre.

J'ai cru pendant un certain temps que je savais où j'allais. Mais plus tu avances dans une direction plus tu as de chances de la faire évoluer parce que tu y découvres d'autres choses... Puis tu te rends compte que ce n'est pas définitif, mais ce n'est pas grave, on passe notre vie à prendre des décisions qui ne sont pas définitives. J'imagine que pour un musicien qui travaille avec un compositeur, comme tu peux le faire, les choses ne cessent d'évoluer. Le compositeur te fait faire des choses que tu ne pensais pas que tu ferais, la pièce est modifiée à son tour... La direction est définie mais n'est pas définitive. Il faut accepter d'être dans cet état transitoire, c'est ce qui est fascinant. Lorsque tu montes une pièce, tu le fais aussi pour changer, pour te changer toi-même. Ce travail te fait avancer, il t'ouvre. Pour une improvisation, on met en place un langage, des contraintes que l'on développe, que l'on approfondit, que l'on élimine. Je pense qu'il y a quelque chose du même ordre que dans l'interprétation.

MBC Le travail interne n'est pas exactement le même parce que l'improvisateur développe son langage. L'interprète, lui, n'est jamais le même, comme un acteur. Il est complètement malléable et la chose la plus difficile est de rentrer dans la pensée du compositeur. Je n'ai pas l'impression de jouer telle ou telle œuvre de la même façon. Rien qu'au niveau du timbre. Alors qu'un improvisateur, tu vas reconnaître sa personnalité, le son, sa manière de phraser...

A l'inverse chez l'improvisateur, la difficulté est d'objectiver son jeu. Ce que tu joues devient une sorte d'écriture, un discours qui est posé. Je ne crois définitivement pas à l'improvisation spontanée. Ce concept n'a pas plus d'utilité que celui de liberté. Tous les grands improvisateurs de ce monde sont des gens qui jouent de la même manière depuis des années. Cecil Taylor ou pour le saxophone Evan Parker, Michel Doneda sont des gens qui sont référencés comme improvisateurs. Ils ont développé une méthode extrêmement précise sur l'instrument qui passe par des constantes dans leur langage musical. Effectivement, quand Evan Parker prend son soprano et part en respiration circulaire, c'est la même chose depuis trente ans. A partir de là, il se retrouve, avec son propre langage, dans la même problématique qu'un interprète. Quand il joue, son problème n'est pas de faire du Evan Parker, mais de jouer du mieux possible instrumentalement ce qu'il est en train de jouer. En somme, le fait qu'un discours soit personnel ne suffit pas à faire que ce discours soit intéressant et bien fait. C'est, au fond, toujours une problématique d'interprétation... Tu es dans l'interprétation de ta propre œuvre, même si ici interprétation ne veut pas dire manière fixe de jouer.

Un morceau comme Giant Steps de John Coltrane est clairement un exercice d'interprétation. Quand il arrive dans le studio, ça fait un an qu'il travaille son chorus tous les jours, comme tu peux le faire pour une pièce contemporaine. Il est vraiment dans l'interprétation de sa propre musique.

MBC Ce n'est plus de l'improvisation.

Même s'il y a des variantes, il est dans une problématique d'interprétation. À partir de ce moment là, il passe à autre chose. Il est allé au bout des questions d'harmonie, d'accords, avec toute une méthodologie, les *Coltrane Changes*. Il voulait fixer les choses. Ensuite, il se projette dans un répertoire de formes plus ouvertes, plus propices à l'échange, à la recherche instantanée.

MBC C'est important, on a besoin de fixer les choses quel que soit le résultat

C'est ce que je disais, tu vas au bout pour devenir quelqu'un d'autre. C'est ce qui m'intéresse chez les musiciens, le devenir, que ça passe par l'interprétation ou par l'improvisation.

Comment abordes-tu la composition ?

Je ne suis pas dans une démarche de compositeur. Disons que je m'arrête beaucoup plus tôt, quand j'estime avoir suffisamment d'éléments pour pouvoir échanger musicalement et me retrouver avec mes copains. Après c'est à eux de jouer. Ce qui me fait réaliser que je dois mettre une certaine densité dans le propos pour qu'on puisse en faire quelque chose collectivement. Parfois tu écris un truc très beau qui ne donne rien, à contrario tu proposes un embryon de thème qui te semble informe, mais les musiciens y trouvent leur compte pour dynamiser l'idée.

Pour un compositeur, il y a un développement. Quand il achève une partition, il a fini ce processus de développement au moins provisoirement. Picasso disait « *Un tableau n'est jamais fini* ». Ca veut dire, qu'à un certain stade tu arrêtes de le peindre, tu le poses et ce que tu n'as pas réussi à faire dans celui là, tu le fais dans le suivant.

Tu as travaillé avec François Rossé, compositeur et improvisateur...

Oui, j'ai fait quelques séances d'improvisation avec lui. Ce qui est intéressant chez lui c'est que se pose en regard le problème de l'interprétation et de l'improvisation jusqu'au bout. Il différencie bien les processus et en même temps il sait bien que c'est la même personne qui les met en pratique. Là-dessus il est clair. Et quand je le vois à l'œuvre, dans les deux cas, c'est toujours François Rossé que je vois, avec son tempérament, sa personnalité musicale, ses envies. Tu sens qu'il y a toujours une construction, une forme qui se développe, même si elle peut changer instantanément. C'est là que je le trouve génial ! Il est capable de poser une forme très puissante sans se priver d'être mobile ou de pouvoir remettre cette forme en question à tout moment. Je trouve ça très fort. Quand les mains tombent sur le clavier, tu as trente ans de composition derrière. C'est très curieux de travailler avec lui parce que tu sens...

MBC Qu'il peut te bouffer

FC Absolument ! C'est-à-dire que si tu joues, ce n'est pas au hasard, tu ne t'en sortiras pas comme ça...

MBC Je ne suis qu'auditrice pour ses concerts d'improvisation et je sens toujours qu'il laisse la porte ouverte à ses partenaires. Mais s'ils ne prennent pas la parole ...

FC Il ne s'arrête pas de vivre... Il t'écoute... Tu ne peux pas jouer n'importe quoi, tout ce que tu joues peut être retenu contre toi ! Il va développer ta proposition ou il va t'obliger à la développer. C'est fascinant parce que tu entends ce processus d'exigence formelle du compositeur se mettre en place et en même temps c'est complètement volatile, tout peut arriver.

Ce dialogue entre improvisateur est quelque chose d'important pour toi ? Je pense à Sylvain Kassap, Hélène Labarrière

Oui, bien sûr. Sylvain Kassap a été un compagnon de route. On a longtemps fait de la musique en étant d'accord sur plein de choses et pas d'accord sur d'autres. C'est un débat qui a duré des années... Hélène Labarrière, je la connais depuis 1992. C'est une collaboration, une amitié aussi. Elle joue dans mon trio, je joue dans son quartet. On ne joue pas les mêmes choses dans son quartet et dans mon trio, les sensibilités de chacun créent des différences mais finalement je crois que l'on cherche à peu près la même chose.

Parmi les compagnons de route, il y a aussi les membres de ton premier trio, Eric Echampard et Claude Tchamitchian

On a recommencé à travailler ensemble avec Tchamitchian, un duo complètement acoustique. Eric Echampard, lui, a basculé directement de la musique classique au jazz et aux musiques improvisées. Il amène toute sa culture de la percussion classique et contemporaine dans la batterie. Ce n'est pas un vrai batteur de rock, ce n'est pas un vrai batteur de jazz... le décalage est très intéressant.

A propos de rock, tu as toujours pris des voix de traverse, récemment avec Next ou Ursus Minor

C'est quelque chose que je dois à Lubat aussi. Il m'a fait comprendre l'importance de la musique de danse, de tout ce qui groove. Moi, j'écoutais Miles Davis, John Coltrane... La musique c'est aussi fait pour que les gens s'amuse ensemble en dansant. Ce n'est pas seulement un pur objet d'art qu'on observe, c'est aussi une forme d'expression qui peut mettre directement les corps en jeu dans l'espace social. J'ai appris cela avec Lubat.

Ce que je mets en jeu avec Ursus Minor c'est cette rencontre avec des musiciens du rythm'n blues, du funk noir américain. Alors parfois je me pose cette question de l'éclectisme... Travailler une pièce de Paul Méfano avec Maribé un jour, me retrouver à jouer du funk le lendemain...c'est vrai qu'il y a loin. Je vais passer ma vie à essayer de comprendre pourquoi j'ai envie de faire les deux.

MBC la musique...

Et peut-être les rencontres aussi ?

Oui c'est aussi des rencontres, des affinités. Il y a une personne qui pèse beaucoup, c'est Jean Rochard, du label Nato, un producteur qui cherche un lien entre les musiques. Il peut parler d'Aretha Franklin et de Luciano Berio avec la même passion. Je suis finalement assez influençable. Je le prends comme une ouverture d'esprit qui me permet de me trouver dans des contextes inédits. Peut être que je me calmerai plus tard... Pour l'instant j'ai encore besoin de ça.

Ton dernier disque marque un retour au trio (avec Hélène Labarriere et Simon Goubert)

Le trio c'est un peu mon orchestre de chambre. J'ai voulu revenir à cette formule pour me retrouver un peu soliste parce que des projets comme *Next* sont plus collectifs. Je reviens à une forme plus traditionnelle aussi. J'avais besoin de ça avec l'instrument. Dans un trio tu es toujours visible. Cela oblige à avoir un bon dribble et à pouvoir marquer des buts dans n'importe quelle position.