

François Rossé

Entretien réalisé par Claude Georgel, Julien Bogenschütz et Laurent Matheron le 29/08/2011 pour *Les Cahiers du Saxophone* n° 26-27 (11/2012)

Depuis *Le Frêne Egaré*, François Rossé ne cesse de nous bousculer. Par sa musique, ses propos, il nous emmène toujours plus loin. Rencontre avec l'un des compositeurs qui a contribué à ouvrir le saxophone à la modernité.

On peut commencer par votre parcours, ce qui vous amène à la musique et à la composition ensuite

Issu du pied de la montagne Vosgienne, je me suis engagé vers la musique de façon très autodidacte puisque en ce lieu, les sangliers étaient probablement plus simples à croiser que les professeurs de piano. Mon père était mélomane et avait une collection de disques plutôt dans les répertoires classiques. Cela m'a permis de saisir par mes oreilles des musiques de bonne référence. Disposant d'un piano, j'essayais de reproduire ce que je découvrais et lorsque ma mémoire défaillait je poursuivais toutefois par ce qu'on nomme « improvisation ». Quelques cours m'ont permis d'accéder au conservatoire de Strasbourg dans le degré élémentaire à 18 ans(!). Ma chance était d'être sous la conduite d'un remarquable professeur. Il était pianiste mais aussi poète. On découvrait les poèmes de Rilke, des compositeurs peu connus tel que l'alsacien Marie-Joseph Erb par exemple, dans un style proche de Debussy. Ce professeur organisait des rencontres d'étudiants, sorte de « schubertiades ». C'était fort sympathique on accédait aux nourritures matérielles (j'ai découvert le foie gras d'Alsace dans ce cadre) et spirituelles.

J'étais préparé à être instituteur ayant suivi les cours à l'école normale d'instituteur. Une première bifurcation m'a conduit à Nancy dans la classe de propédeutique musicale préparant au Lycée Le Fontaine à Paris en vue du professorat de musique dans le cadre de l'Education Nationale. Le concours était sévère, puisque sur plusieurs centaines de candidats au niveau national une bonne vingtaine ont pu accéder à ces cours qui m'ont permis d'être, donc sur Paris et rencontrer des personnalités de l'Institut de musicologie ou du conservatoire de Paris telles que Jacques Chailley, Henri Challan, Irène Joachim, créatrice discographique de « Pélleas et Mélisande » de Claude Debussy. ...etc Néanmoins, la perspective d'un professorat dans un lycée n'était pas très attrayante, une nouvelle bifurcation facilitée par l'ambiance sociale de mai 68 probablement, m'a engagé vers les études de piano à l'École Normale de Musique puis les études d'écriture, d'analyse et de composition au CNSM dans la classe d'Olivier Messiaen.

L'intérêt de cette classe, au-delà de la personnalité de Messiaen lui-même est la rencontre avec de nombreux étudiants d'origines très diverses dont notamment Susumu Yoshida, par exemple. Officiellement dans la classe de Messiaen, je rencontrais aussi d'autres compositeurs tels que Ivo Malec, Betsy Jolas, André Boucourechliev, Paul Méfano, Tristan Murail qui m'a induit un moment vers son ensemble de « l'itinéraire », j'ai pu collaborer quelque peu avec Iannis Xenakis. Plutôt nomade, quelque peu indépendantiste je ne pouvais me fixer sur un centre de gravité dans le monde de la création, ce qui reste encore valable aujourd'hui. Les recherches spectrales, très en vogue à l'époque des années 80, m'avaient intéressées comme outil mais hors des esthétismes et gravitations qui ont pu en découler.

Et vous partez pour Bordeaux...

Traité d'inconscient, on me disait : « En province ? Mais c'est le désert ... ». J'y perdais tout ce qu'il est possible de voir et d'avoir sur Paris, mais je me suis rapidement rendu compte qu'on pouvait y survivre très honorablement. Nommé professeur d'analyse au C.N.R. de Bordeaux en guise de premier poste, la situation était très agréable et me permettait avec mes élèves de continuer ma propre formation. Je me consacrais notamment à tout ce que je n'avais pas encore eu le temps d'approfondir. Je me souviens d'avoir consacré trois mois à l'approche de Xenakis, trois mois sur Ligeti...etc En outre, sous le libellé « d'analyse pratique », j'approchais aussi les questions de l'improvisation à une époque où ce terme ne figurait guère dans les annales des conservatoires. Le détournement relève souvent judicieusement d'un acte créatif.

C'est aussi votre première grande période compositionnelle

Je me suis beaucoup engagé dans une attitude que l'on pourrait qualifier de « primitiviste » en posant la question de savoir comment, depuis les grottes de la préhistoire jusqu'à nos jours, l'être humain s'est conduit pour apprivoiser l'espace acoustique, le codifier, voire le ritualiser. Question

particulièrement pertinente aujourd'hui d'essayer de saisir les racines des êtres culturellement si divers et dont les confrontations sont très actives aujourd'hui. La recherche de Messiaen vers le Chant Grégorien notamment était une démarche analogue, j'ai simplement poussé cette recherche au-delà des temps connus historiquement. Une proposition telle que « *Mod'son 7* » par exemple, est très significative de cette attitude qui au-delà de la musique elle-même impose une réflexion sur les modes d'écriture. J'ai conçu une œuvre pour 15 instruments sans chef, « *Bachflüssigkeit* » en 1985. La proposition n'avait rien d'aléatoire, l'écriture y était très précise, mais assouplie exigeant de la part des musiciens une bonne conscience de l'ensemble dans le déroulement qui s'effectuait essentiellement d'oreille entendre un signal et réagir.

Elle a été créée à Bordeaux ?

Oui en 1985, pour le 300^{ème} anniversaire de Bach impliquant la souplesse de la musique baroque ... Cette expérience m'a ouvert un vaste champ pour des productions plus importantes. Le « *Sonorium* » donné dans le cadre du Festival d'Angers impliquait tous les corps de métier du conservatoire d'Angers, soit plus de 300 élèves et professeurs mélangés. Les musiciens entouraient dans toutes les dimensions les auditeurs dans le vaste Hall d'entrée du Centre des Congrès. Le déroulement s'effectuait sans chef, le temps était soigneusement contrôlé à l'aide d'un chronomètre dispatché par vidéo. L'écriture assez souple permettait d'optimiser la situation. C'était une pièce importante en effectif mais finalement très facile à réaliser concrètement.

L'expérience du « *Sonorium* » s'est poursuivie par la réalisation de « *Baiser de Terre* » impliquant sur l'île de La Réunion, des musiciens créoles non lecteurs, des européens exclusivement lecteurs et des jazzmen un peu lecteurs. Comment concevoir une partition impliquant des situations aussi hétérogènes? Avant d'écrire la musique il y a donc déjà la conception de la partition qui est à clarifier. Ce sont des questions extrêmement importantes qui placent le médium musical dans le concret de l'environnement, de la vie autant dans la dimension humaine, politique qu'artistique. Le rôle du compositeur est dépassé par celui de concepteur, ce qui est plus vaste à mon sens.

On en revient au rapport à l'improvisation ...

Je n'étais pas baigné dans le jazz, par contre la fréquentation des sangliers vosgiens avant d'avoir suivi les conseils d'un professeur de piano, tout enfant m'a engagé insidieusement sur les voies de l'improvisation. Un peu comme Obélix, ...tombé dedans, tout petit ... J'ai donc toujours improvisé, une envie de jouer irrésistible, investissant peu à peu tous les espaces harmoniques et acoustiques. C'est vers les années 84-85, en Occident, que l'improvisation ouverte à toutes cultures (autres que le jazz) s'est vraiment imposée. En 68 le Free Jazz impliquait des musiciens qui pouvaient être chez Boulez et s'activer dans des clubs de Jazz, mais ça restait en quelque sorte dans la sphère du jazz. Lors des années 80, les pratiques orales dont l'improvisation se sont largement ouvertes à toutes les sources culturelles privilégiant l'idée des métissages, des hétérogénéités culturelles et cela est toujours encore dans les dynamiques artistiques actuelles. L'écriture n'est pas forcément adaptée à de telles situations, en outre l'espace de l'oralité balayé de l'improvisation la plus improbable à ce que l'on peut nommer « écriture orale » dans les prestations très préparées mais non notées sur partition. La performance en solo sur *Le Miracle des Loups*¹, un film de 2h40, cela se prépare consciencieusement.

Tout cela donne un espace de possibilités permettant de partager avec les gens du théâtre, les plasticiens, pour des performances, avec le cinéma, avec des poètes, des musiciens non lecteurs etc... je suppose que cette situation changera les axiomes anciens qui définissent encore parfois la notion de « musique contemporaine ». Aujourd'hui, se limiter exclusivement à l'écriture, l'oblige à demeurer dans la sphère culturelle occidentale et cela se pose en terme humain et politique. On peut quand même exiger d'un compositeur « contemporain » qu'il soit en phase avec l'environnement actuel. Etre contemporain c'est effectivement se poser des questions contemporaines et essayer de trouver des solutions musicales. C'est en ce sens une époque autant passionnante que fragile.

Vous avez également réfléchi sur des questions plus esthétiques

Le XX^{ème} siècle, pour des raisons tout à fait honorables et légitimes a été extrêmement rigoureux sur le plan des choix esthétiques. Le langage tonal s'effondrant, tout le monde était aux abois et il fallait reconstruire les choses rapidement. Le sérialisme était une sorte de première attitude mondialiste fortement imposée. Luciano Berio, sous le soleil italien, écrivait « *Circles* » œuvre émanant d'une pensée sérielle peu liée à son environnement et à sa nature au vu de ses aspirations développées par la suite. ... Il y avait une espèce de chape de plomb dans un prosélytisme dont Boulez n'était pas le moindre des engagés (enragés ?) en France. Bien plus tard, d'autres courants se sont établis plus

¹ Film de 1961 réalisé par André Hunebelle.

souplement tout de même, telle la démarche spectrale. Je pense volontiers que le XXème siècle était celui des affirmations esthétiques, particulièrement chez les plasticiens. Le XXIème siècle est plutôt un siècle qui s'ouvre sur des questions d'ordre éthique. Quelle est la raison d'un engagement artistique dans le monde d'aujourd'hui, mouvant, inquiétant ? C'est peut-être la fin d'une certaine attitude un peu narcissique du compositeur qui a germé depuis le baroque jusqu'à la culture de la sur-personnalisation durant le XXème siècle. Aujourd'hui, cette logique peut-elle persévérer encore longtemps, je n'en suis pas sûr. Il convient de se poser des questions sur l'environnement. Je ne sais pas quelle est la bonne réponse mais au moins faut-il se poser la question.

Oralité, écriture c'est un complément tout à fait naturel pour moi effectivement, l'un est dans l'autre. D'ailleurs l'oralité dédramatise le geste de l'écriture, ce qui permet d'écrire plus vite. Je pense que si Schubert ou d'autres compositeurs morts très jeunes, ont pu écrire autant de pièce, c'est parce qu'ils étaient improvisateurs, tels des cuisiniers, ils avaient la matière dans les mains, le son, les harmonies. L'exclusivité de l'écriture présente le danger de la rigidification. On est orphelin d'une tradition d'oralité et d'improvisation depuis maintenant deux siècles. Ecriture et oralité, en Occident, ont été historiquement des mediums très complémentaires. En composant je me pose des questions sur les langages, les éléments de rhétorique et de telles réflexions festonnent quelque peu les moyens de l'improvisation. Je perçois une bonne complémentarité dans la pratique les deux, un équilibre un peu androgyne. Les œuvres impliquant le compositeur au milieu des musiciens ouvrent sur des rapports de meilleure reconnaissance réciproque.

Le rôle de l'écriture pourrait alors même...

Le rôle de l'écriture est important, il me construit toujours. Je crois volontiers que le medium de l'oralité clarifie la fonction de l'écriture. L'écriture amène une sorte de jouissance de la conception. Par exemple je suis en train de m'engager sur une pièce pour orchestre qui est assez complexe dans les données en exergue dans la présence d'un saxophone soliste, de l'orchestre, d'un piano improvisé et la thématique est centrée sur Haydn (!). Situation assez hétérogène, mais il faut trouver une solution. Ce sont des choses qui m'intéressent.

Ce sont des situations qui vous font écrire ?

Toujours. Du fait d'être en province, enfin j'ai aussi profité des ensembles parisiens, notamment 2E2M avec Méfano, l'Itinéraire aussi, puis Laborintus et Ars Nova avant d'avoir collaboré étroitement avec l'Ensemble Proxima Centauri à Bordeaux et d'autres situations ailleurs. A présent l'écriture pour Ensemble spécialisé de musique contemporaine reste intéressante certes, mais insuffisante. Je préfère parfois partir à l'aventure, le sac au dos et prendre des chemins... Pour moi, la musique est un moyen de locomotion, ce n'est pas le but, le but c'est de vivre. À partir de là, faire un exercice de style ne m'intéresse pas beaucoup. J'ai conçu en 1989 à Blois une œuvre pour camion de pompiers et trois solistes improvisateurs. Ce n'était pas un gag. Comment proposer un déroulement musical pertinent avec des gens qui ne sont pas musiciens ? J'ai beaucoup appris. On gagne ainsi des terrains vierges qu'on ne connaissait pas. J'ai également écrit des propositions mélangeant professionnels et enfants. De ce fait se pose la question de la transmission. La musique contemporaine a beaucoup souffert d'un certain isolement centripète. Ce n'est pas toujours le fait des compositeurs, mais plutôt celui d'une politique culturelle... Une culture qui ne se transmet pas, meurt. Les institutions ne l'ont pas toujours bien compris. Bien entendu la notion d'œuvre pédagogique est dénuée de sens, c'est le concepteur qui suggère un niveau d'engagement et non le destinataire.

Vous avez été aussi Inspecteur de la Musique

Nul n'est parfait !

Que retirez vous de cette expérience ?

Alsacien de naissance, j'ai appris à écrire le français...

Mais qu'est ce qui vous a incité à postuler ?

Alfred Herzog était inspecteur dans la région et il avait envie de revenir à la direction d'un conservatoire. Alsacien lui aussi, il était élève à l'école normale d'instituteur, on se connaissait bien. Donc un jour devant un bon civet de lapin, il m'a dit qu'il allait quitter ses fonctions et qu'il aimerait bien que je le remplace. J'y suis plutôt allé à reculons. Le nom d'inspecteur ne me plaisait pas vraiment. Et dans le même temps je me disais que c'était peut être un peu lâche de ne pas oser après douze ans que j'enseignais ici de manière très confortable. J'ai envoyé une lettre de candidature sans enthousiasme et au bout de trois-quatre mois, sans réponse du ministère, j'ai écrit une lettre pour annuler ma candidature. J'avais été honnête avec moi-même, je pouvais tranquillement reprendre

mes cours. Et en fin de compte Maurice Fleuret n'a jamais eu cette lettre de démission de ma candidature, Henry Fourès l'avait placé à l'ombre. Au départ ce n'était pas facile, ce n'était pas tellement mon monde. Par contre le fait d'être à Bordeaux n'était pas antipathique, j'étais loin de Paris et de ma tutelle. Il y avait des engagements qui me convenaient bien sur le terrain, notamment quand j'étais amené à défendre auprès d'un maire le budget d'une école de musique menée par un directeur qui initiait des projets intéressants. Durant l'inspection d'une école, si je voulais défendre l'idée de l'improvisation, je pouvais directement m'impliquer un court moment dans le cadre d'une audition avec un professeur acquiescent. Une bonne façon pour sensibiliser les élèves. Je continuais néanmoins à assurer mes engagements de compositeur parallèlement.

Ensuite on vous retrouve au Cefedem d'Aubagne

C'est Henry Fourès qui m'avait proposé ce poste : une classe d'approche créative. Il faudrait créer dans tous les conservatoires, ces classes beaucoup plus ouvertes que la classe de composition traditionnelle, des classes qui touchent à la gymnastique créative... Dans le cadre du Cefedem, je demandais aux étudiants de petites propositions en écriture, des inventions en quelque sorte. Sachant qu'ils n'avaient guère pratiqué cela, ils ont été tout de même impliqués dans cette expérience et parfois de manière fort efficace. Outre le fait de l'expérience créative c'était une bonne manière de désenclaver les disciplines instrumentales, chose importante pour de futurs professeurs. Il y avait aussi un abord de l'improvisation bien suivi car développé sur deux ans et non un simple stage ponctuel sans efficacité en général en raison de cette ponctualité trop limitée! Bien entendu, il y a des musiciens plutôt disposés pour s'engager vers l'interprétation d'œuvres écrites, d'autres plus aptes à l'improvisation, ce n'est pas le même fonctionnement du cerveau. L'interprète s'appuie sur une excellente capacité de mémorisation de la partition, l'improvisateur cerne plus spontanément les mécanismes du langage des musiques abordées par l'oreille ou la lecture. D'une partition entreprise il pourra aisément en réaliser une paraphrase. A Aubagne, la classe était vraiment culturellement hétérogène, il y avait des rockers, jazz, musiques actuelles diverses, des musiciens classiques bien sûr et parfois d'autres traditions ; c'est dans de telles situations que la réflexion primitiviste m'a beaucoup aidé. Aller aux racines de l'humain avant d'imposer nos cultures, notamment les cultures très différenciées qui nous entourent aujourd'hui. Les japonais ont deux pieds comme nous, un nez, des oreilles comme nous, donc il y a des points communs, des appuis semblables qui permettent de fertiliser les différences culturelles. Concernant un duo koto - piano, par exemple, comment se pose la question des échanges? Dans une démarche originelle, primitiviste, le piano était une ancienne cithare. Harpe, cymbalum, cithare et piano sont de la même famille. En raisonnant ainsi, on ouvre l'espace des rencontres potentielles.

Le Frêne égaré est votre première pièce pour saxophone. Pouvez-vous nous parler de sa genèse, et de votre rencontre avec Jean-Marie Londeix ?

J'étais encore étudiant dans la classe d'Olivier Messiaen lors de l'écriture du *Frêne égaré* qui était donc l'une de mes premières pièces. Il m'a fallu six mois ce qui est long pour une pièce soliste de 10 minutes. Par contre, à travers les réflexions menées pour l'élaboration de cette œuvre j'ai pu progresser dans la conception des choses de la musique. J'ai développé des stratégies d'écriture qui coagulent à la fois des aspects d'écriture « normale », mais aussi des aspects plus largement acoustiques. L'idée était de s'appuyer sur trois thèmes, générateurs acoustiques simples : la sixte initiale, le son de brouillard et le son long. Et finalement les choses ont été abordées selon une pensée compositionnelle quasiment électroacoustique dans la limite de ce que peut émettre l'instrument concerné. Néanmoins, c'était une façon d'échapper aux logiques d'élaboration des écritures historiques occidentales. Je découvrais l'instrument, je ne connaissais guère le saxophone. C'est Jean-Marie Londeix, résidant lui aussi à Bordeaux depuis peu, qui a pris l'initiative dans cette demande d'écriture. Pour ma part j'ai répondu spontanément à ce que je considère comme un coup de chance pour un jeune compositeur d'avoir été sollicité par l'un des maîtres très importants en ce qui concerne le saxophone. Je savais aussi, dans mon engagement dans l'écriture, que je pouvais avancer en frôlant les limites du possible. La proposition émanant d'une personnalité tel que Jean-Marie, mentalement, cela peut booster l'écriture, bien sûr. Par la suite il s'est merveilleusement engagé comme interprète et pédagogue autour de cette œuvre.

Jean-Marie Londeix vous avait donné des informations sur les différentes techniques de jeux ?

Les premières données techniques concernant le saxophone ont été simples, la tessiture, quelques sons multiphoniques éventuellement. Il faut certes un minimum d'informations pour ne pas développer des choses impossibles à réaliser, mais l'écriture ne doit pas être trop contrainte dans sa poésie par ces questions techniques que l'on peut toujours amender par la suite auprès de l'interprète, partition

en main, et c'était le cas avec Jean-Marie bien sûr. La partition a mis deux ans à paraître à l'édition qui n'avait guère respecté les espacements. J'avais donné des indications aux graveurs « Be careful to spacement », ils ont simplement reproduit sur la partition cette indication qui leur avait été destinée. Au bout de deux ans j'ai abandonné.

Vous continuez ensuite votre collaboration avec Spath

Spath avait été demandé pour l'Ensemble International de Bordeaux formé de douze saxophones conduit par Jean-Marie Londeix. J'étais encore dans une période spectraloïde et je me retrouvais ainsi face à un bel espace instrumental pour sculpter les masses acoustiques, les différenciations des hauteurs...

Mod'Son 7 pour quatuor de saxophones est radicalement différente, plus sauvage, abordant plus les questions de formes d'énergie. Cette œuvre est très significative de ma démarche primitiviste. Une pièce assez africaine en fin de compte mais qui reste aussi l'une de mes œuvres que je considère importante dans mon aventure propre.

Les rencontres avec les musiciens se sont multipliées : Daniel Kientzy dans les années 80, la rencontre avec Marie Bernadette Charrier et Proxima Centauri relève quasiment du compagnonnage. A présent, le saxophone m'est devenu familier. En prenant l'ensemble de la famille, il y a un beau spectre, et l'instrument est riche en possibilités de dynamiques, de type de son, d'articulations. La clarinette basse et le saxophone sont des instruments intéressants, moins rigides que les anches doubles. La maniabilité et la souplesse dynamique n'étaient pas pour me déplaire. J'aime beaucoup le saxophone soprano qui me semble le plus proche du shanaï et autres instruments à anches orientaux. Scelsi semblait lui aussi apprécier cette flexibilité orientale.

Après avoir intensément écrit pour le saxophone seul, le duo, le trio le quatuor, l'ensemble, j'ai été intéressé par les confrontations instrumentales hétérogènes, telles que « *Etki en droutzy* » ou « *Cseallox* » pour saxophone et violoncelle, et avec Proxima Centauri, les combinaisons avec flûte, percussions, et électronique. Jean-Marie Londeix a fait un grand travail sur le saxophone lui-même, pour développer un répertoire essentiellement autour du saxophone. Et maintenant je pense que le travail de Maribé et d'autres, c'est de sortir du ghetto saxophone, d'emmener les gens dans des situations très différentes. Il ne faut pas rester saxophoniste saxophoniste, ou compositeur compositeur. « *Cseallox*² », par exemple, avec violoncelle, oblige à renégocier la façon de jouer le saxophone baryton face au timbre du violoncelle. La question similaire se pose pour *Aka*, concernant les degrés d'opacité de timbre la flûte est beaucoup moins dense que le saxophone. Toutes les situations de métissage sont intéressantes car elles obligent à renégocier la façon d'aborder l'instrument. Je voudrais aussi citer l'une de mes pièces préférées, toutes pièces confondues, il s'agit de « *Triangle pour un souffle*³ » peu souvent donnée et qui je crois est assez exemplaire d'une fusion que je pense très réussie entre le saxophone alto et les cordes.

En outre cette filiation de génération à génération entre Jean-Marie Londeix et Marie-Bernadette Charrier était très en intelligence avec les questions soulevées autour du saxophone selon les époques. Si Jean-Marie Londeix a su provoquer un pas de géant dans la reconnaissance de cet instrument en lui-même, Marie-Bernadette l'a confronté sur d'autres espaces musicaux en bonne logique. On sortait enfin du regret que cet instrument ne soit pas souvent inscrit dans la nomenclature de l'orchestre symphonique, pour développer un répertoire, un espace propre et bien plus intéressant que le fait d'être coincé entre le basson et le cor au fond de l'institution orchestrale en déclin en raison, partiellement, d'une réactualisation manquée dans les répertoires entrepris.

A l'époque du *Frêne*, sans connaître vraiment l'instrument, quelle image aviez-vous du saxophone ? Et maintenant comment le percevez-vous ?

C'était avant tout par le jazz, je ne connaissais pas le répertoire classique. Pour connaître les œuvres françaises du début il faut être dans le monde du saxophone. Même Florent Schmitt, si on ne fait pas la démarche d'aller écouter exprès les œuvres du répertoire plus classique occidental du saxophone, on ne les entend jamais. Par contre le jazz est omniprésent. D'ailleurs, je pense que le saxophone a été créé par Adolphe Sax mais l'instrument est né par le jazz et non avec le répertoire classique qui reste à mon sens plutôt une curiosité musicologique qu'une pertinence artistique dans la démarche. Une musique de conservatoire en quelque sorte, très bien écrite mais il y manque une crise

² *Cseallox* pour saxophone baryton et violoncelle, 1993, Barenreiter

³ *Triangle pour un souffle* a été créée par Jean-Michel Goury et l'Orchestre de Chambre National de Toulouse en 1989, sous ma direction, pour un enregistrement France Musique. Elle a été reprise lors du Congrès de Pesaro en 1992 puis plus récemment lors d'une tournée en Midi Pyrénées. Elle est éditée en location aux éditions Billaudot.

d'adolescence l'ouvrant sur les préoccupations actives de cet environnement d'époque où les compositeurs les plus significatifs ne fréquentaient plus guère les conservatoires. Par la suite le lien avec les répertoires contemporains les plus actifs s'est plutôt tissé au travers des techniques issues du jazz mais développées différemment que par le quatuor de Singelé ou la bonne école française d'entre deux-guerres, même si Berlioz ou Bizet ont dédié quelques pages à notre instrument. La distance entre la clarinette et le saxophone est une question de dates. La clarinette a hérité des concertos de Mozart, de Weber... et le souci d'Adolphe Sax était d'être reconnu par le conservatoire de Paris. Or le conservatoire, au XIX^{ème} siècle et XX^{ème} siècle, est en marge des engagements artistiques les plus actifs et les plus pertinents, ni Berlioz, ni Liszt, ni Chopin, ni Debussy,, ni Ravel, ni Varèse...etc ne pénétraient ces lieux de formation reclus. Le répertoire spécifique de « conservatoire » s'est développé en autarcie. Le répertoire du saxophone s'est élaboré trop longuement dans ces milieux peu fertiles. Ce fait me paraît assez évident mais s'il chagrine les obsédés de la restitution à tout prix. Ces œuvres, bien écrites certes, peuvent être jouées par des cordes, cela sonne aussi bien. Le *Concerto* de Glazounov c'est une œuvre néanmoins réussie, il ne convient pas l'écarter malgré son décalage historique par rapport aux musiques de son environnement. Même les petites pièces pour piano de Glazounov ont un certain charme, avec un zeste d'exotisme russe. La logique artistique ne rime pas toujours systématiquement avec les logiques chronologiques ; Brahms en est un exemple face à Wagner ou Liszt.

Et le saxophone aujourd'hui ?

À présent, question répertoire, le fleuve, s'ouvre sur une mer voire un océan⁴. Il revient à présent de se poser les questions actuelles qui touchent tout l'espace musical occidental, le fait de l'importance de l'oralité qui se développe en ce moment et qui dépasse la seule relation interprète/compositeur sans pour autant réduire la valeur et la fonction de l'écriture, mais plutôt en clarifiant celles-ci.

Pour rebondir sur ce rapport à l'oralité, à l'époque du projet à Nancy, tu avais décliné ma suggestion d'inclure un passage improvisé

Oui c'est toujours valable. Il convient de placer l'improvisation au même niveau que l'interprétation. Être improvisateur c'est, quelque part, avoir une conception de la forme expressive, dynamique, temporelle de la pièce, c'est un travail compositionnel en fin de compte. Pour que la pièce soit viable, le public ne doit pas savoir si c'est improvisé ou écrit. Je fais la différence entre une formation où je peux demander à un non-improvisateur d'essayer d'improviser et un engagement public sous mon nom en signant la pièce engagée. Il faut que la compétence et l'expérience de l'improvisateur soit au même niveau que l'interprète, et cela suppose un énorme back ground pour être exportable publiquement sans démagogie. Si tu es dans un grand festival et que ta pièce est jouée, ce n'est pas un exercice pédagogique ou un vague dévouement plus simple que de restituer une partition. Sans stress, bien sûr, il convient tout de même d'être aussi exigeant pour l'improvisateur que pour l'interprète, je pense que vous ne laisseriez pas passer n'importe quoi pour l'interprète. Il y a une déontologie à avoir par rapport à ça et dans le fond l'improvisation ne s'improvise pas tant que cela, ça se construit sur la force d'un réel engagement à vie.

En responsabilité de concert, l'interprète doit emmagasiner une pièce et donner toute son énergie, j'allais dire animale, pour la déployer de manière optimale. Il se trouve alors dans le même état que l'improvisateur. Il habite la pièce et cela se perçoit. L'interprète se joue lui-même à travers le médium de la partition, il ne joue pas que la partition. C'est donc un acte superbe qui n'a rien à envier à l'improvisateur. L'ingurgitation d'une partition est un important travail et engagement. L'improvisateur n'a pas ce souci là puisqu'il n'a pas à mémoriser une pièce précise. Par contre il doit avoir une grande expérience, un sens de la rhétorique du discours musical dans la conduite expressive et signifiante, un sens compositionnel dans la maîtrise des énergies en temps réel pour que la proposition improvisée soit intéressante musicalement, dense et aussi structurée pour la compréhension affective qu'une pièce écrite.

Je me bats souvent pour cette clarification, parce que dans les conservatoires, après deux jours de stage on doit proposer une restitution impliquant les stagiaires. C'est très sympathique certes, et utile de procéder à une échéance démonstrative, mais il convient de saisir que l'improvisation, au niveau d'un engagement artistique maîtrisé, cela signifie une élaboration sur le très long terme, une attitude de vie et non qu'en fin de compte l'improvisation est beaucoup moins fatigante grâce à un spontanéisme institutionnalisé. L'improvisation qui tient la scène en bonne densité une heure relève d'un énorme engagement et l'on est sans filet de protection devant le public qui a payé pour être dans une jouissance partagée.

⁴ Je tiens à signaler aussi les engagements de Daniel Kientzy lors de son séjour à l'Ircam, où de très nombreuses œuvres ont pu naître sur son initiative.

Je suis sur un projet avec le conservatoire d'Orléans, et je leur ai demandé un concert en duo avec un partenaire « professionnel » (je n'aime pas ce terme, mais il signifie ce qu'il signifie) car cela n'a aucun sens d'entamer une pédagogie artistiquement non conceptualisée. Il faut qu'une musique soit, vue, vécue sur scène pour donner l'appétit à l'entreprendre, après quoi l'action pédagogique devient légitime... les gens se posent des questions plus pertinentes concernant la démarche et non : « A quoi ça sert ? »...D'ailleurs je pense que si vous avez été attiré par vos instruments, c'est parce que vous avez entendu des musiciens qui vous ont donné envie de jouer. C'est le premier contact, très important, pédagogie apéritive après quoi en plat de résistance, il convient de s'engager sur le long terme. Urgent que dans nos conservatoires on rééquilibre les budgets et les relations en conséquence entre la perception artistique en chair et en os et les engagements pédagogiques, trop souvent saisis en abstraction de références musicales perçues. Cette question ne se posait pas à l'époque baroque où les directeurs de conservatoires se nommaient Bach ou Vivaldi... Sortir les conservatoires de leur abstraction par rapport aux dynamiques artistiques environnantes est certainement l'un des contrats essentiels à établir entre la politique de tutelle et les musiciens impliqués sous peine de plonger peu à peu davantage dans l'absurde d'un déphasage fonctionnel total avec la vie artistique actuelle tant au niveau de l'insertion professionnelle que de la pratique amateur.

Vous avez écrit de nouvelles pièces avec saxophone ?

Récemment j'ai écrit « *Am'lap* », un rebondissement de « *Spath* » mais que j'ai beaucoup clarifié dans l'écriture dans la relation entre les interprètes. C'était une commande suggérée par Rodrigo Peres, professeur de saxophone d'une remarquable classe au conservatoire de Palma de Majorque. « *Spath* » est très difficile d'abord en raison de sa précision quasi infernale au niveau de l'écriture. Alors j'ai conçu une œuvre analogue mais beaucoup plus adaptée à la réalisation en raison de l'écriture assouplie. L'œuvre incluait une partie de piano en improvisation (pour moi) et un récitant sur un texte en Alsacien, elle s'ouvrait en quatuor par *Modson 7* donnant lieu, ainsi à un spectacle cohérent.

Récemment certaines pièces ont été écrites pour l'Ensemble Proxima Centauri notamment « *Arc en Ombre* » impliquant aussi une part d'improvisation me permettant de m'incruster dans l'Ensemble (en écriture). Cette négociation entre l'écriture et l'oralité est très intéressante, dans une référence très baroque dans le fond. A présent, en mai prochain (2012) sera créé « *Kreuzung* » œuvre doublement concertante pour saxophone (Johannes Ernst, Berlin) et piano en improvisation (pour moi) avec l'Orchestre de Szczecin en Pologne. Je pense que de telles attitudes soulèvent vraiment des questions « contemporaines » à une époque de confluences culturelles mettant en face oralité et écriture.

Vous venez de réaliser un projet de musique de film avec Henri Fourès et Carlo Rizzo

Oui la proposition s'est déroulée en Juillet dernier en Avignon. On avait eu le film trois mois avant, ce qui nous a permis de le mémoriser, on connaissant secondes par secondes le déroulement du film. Le danger, dans une situation impliquant deux pianos est la saturation sonore, donc nous avons précisé nos espaces de jeu. Je pense toujours que le secret d'un bon improvisateur c'est de savoir amener des silences. On n'est pas obligé de « remplir ». Dans l'écriture les choses sont du même ordre, le silence est nettement plus beau qu'un son inutile qui pollue l'espace des oreilles. Et si l'on dérange le silence par des sons, que ceux-ci soient efficaces.