

Joël Versavaud

Entretien réalisé par Laurent Matheron le 02/12/2011
pour *Les Cahiers du Saxophone* n° 28 (11/2013)

Tu viens de signer un nouveau disque en solo consacré à J-S. Bach. Peux-tu nous dire d'où vient cet intérêt pour cette musique ?

Dès mes 15 ans, c'est en jouant Bach que j'ai perçu le plus d'émotion chez l'autre. Des enthousiasmes insoupçonnés ont jailli : mes amis, mes professeurs du collège, du lycée, ma famille... Par la suite sa musique a toujours été présente. J'ai d'ailleurs dû la travailler pour les différents concours et examens, mais j'avais d'autres envies en tête, d'autres découvertes à faire.

A plus de trente ans, j'ai compris à quel point Bach correspondait à mon tempérament, à quel point il pouvait accompagner mon travail solitaire.

Parti loin au pays de la création contemporaine, j'y trouve aujourd'hui une forme de réconciliation avec mon énergie première, avec les raisons qui ont fait que je suis devenu musicien. Mes expériences en jazz et en musiques du monde n'ont pas eu le même impact ; j'ai profondément besoin des harmonies et des rythmes dont toutes les musiques de mon enfance sont issues. La musique de Bach contient tout cela. Mais l'écouter ne suffit pas.

« Creuser » et trouver son propre Bach est passionnant, parce qu'infini. Je m'enregistre une fois par an depuis 2004 et me dépouille à chaque fois d'un peu de superflu, avec ce leitmotiv : « tant que je trouve, je cherche ! » Il y a dans la recherche d'articulations, de nuances ou de tempi, une formidable stimulation de notre imagination et de notre âme d'interprète. On finit par se révéler à soi-même.

D'un point de vue technique, les difficultés rencontrées me permettent d'entretenir tous mes acquis. Même si j'ai fait l'erreur de croire que ce travail pouvait remplacer celui des gammes.

Ce fut une libération d'entendre des spécialistes de musique baroque, comme Marion Verbruggen ou Anner Bylisma, s'emparer des répertoires pour d'autres instruments que le leur, avec beaucoup de licences. Pour la seule joie de découvrir. Le percussionniste Jean Geoffroy est venu confirmer cette vision avec un aveu : «... et Bach comme un secret à partager... »

Vient en effet un moment où on ne peut plus s'empêcher de dire au monde tous les bienfaits de ce travail.

Comment as-tu choisi les œuvres ? Des arrangements ont-ils été nécessaires ?

Dans les suites pour violoncelle, mon choix s'est porté sur les préludes : ils me font progresser au baryton et me comblent musicalement. Je les considère comme un cycle à part entière. Le problème des double-cordes est ainsi évité (rares adaptations nécessaires dans le cinquième prélude).

Pourtant, comment ignorer l'épure de la sarabande de la cinquième suite ou l'entrain de la courante de la sixième ? Le la grave et le suraigu du baryton nous permettent de respecter les tonalités originales et de ne jamais octavier.

Je joue la partita pour flûte en si bémol mineur au soprano (la bémol mineur du traverso, correspondant approximativement au diapason baroque), pour la justesse et le confort des doigts. Elle me semble ainsi plus enveloppante.

Ouvrant le recueil des sonates et partitas pour violon (grâce à une guitariste!), je me suis passionné pour le prélude de la partita en mi majeur en constatant la similitude d'ambitus avec le saxophone soprano. L'allegro de la deuxième sonate est une excellente étude pour le suraigu de l'alto. Celui de la troisième, au soprano, est haussé d'un demi-ton.

Je ne pouvais pas exclure le ténor de cette aventure : je lui ai confié la tendresse et la tonalité mineure de la deuxième partita pour violon après en avoir entendu une version au violoncelle à la radio.

La pratique des 4 saxophones te demande-t-elle un travail spécifique ?

Heureusement, on ne doit pas travailler quatre fois plus, mais il faut jongler entre autres avec les repères digitaux et ceux de la justesse. La sollicitation des bras pour le soprano est à surveiller, d'un point de vue musculaire. Les réflexes buccaux se perdent assez vite au baryton. Pour l'instant, le corps réagit encore promptement pour passer de l'un à l'autre. Si j'abandonne un temps le travail, seul le ténor n'est pas impitoyable. Par ailleurs, je suis incapable de répondre quand on me demande quel instrument je préfère. Je n'essaie pas de dégager un jeu particulier sur chacun des saxophones : je cherche au contraire une continuité, une prolongation de l'un par l'autre, toujours dans cette quête de proposer un instrument neutre et libéré de tout tic d'interprète. Un beau compliment m'est venu de la maison Selmer elle-même : « on ne dirait pas que c'est du saxophone ».

J'ai également un soprano depuis deux ans pour les œuvres de Zad Moultaka qui entrevoit dans l'instrument une synthèse entre l'orient et l'occident.

Je ne fais pas une fierté de pratiquer toute la famille et je perçois même l'intelligence de ceux qui se spécialisent dans l'un ou l'autre mais je tiens à proposer un maximum de possibilités aux compositeurs : l'instrument en a besoin pour continuer à s'imposer. Les compositeurs doivent pouvoir imaginer que tout est faisable.

Avec quel matériel joues-tu ?

Selmer série 3. Verni. Argent massif au soprano et la série Optimum de Vandoren pour les becs, sauf pour le ténor, pour lequel je garde le T20. Je joue des anches Vandoren n°4 traditionnelles, n° 5 pour le baryton. Je ne suis pas un grand consommateur d'anches. J'ai appris récemment à les protéger (du mistral notamment !) en ne les rangeant plus sur le bec quand j'ai fini mais dans les étuis Vandoren qui contiennent une petite éponge. Je profite de cet article pour dire ma reconnaissance envers tous les collègues qui donnent leur temps et leur talent pour l'amélioration de notre matériel, quelles qu'en soient les marques.

Tu as pris le parti de jouer Bach en respiration circulaire. Pourquoi ?

C'est purement musical. La dernière note d'une phrase chez Bach est presque toujours la première de la phrase suivante. Je suis autant frustré à l'idée d'enlever des notes que de ralentir-respirer-accélérer. Mes élèves le constatent eux-mêmes au moment de choisir l'endroit « le moins pire » pour respirer.

En 1995, après trois ans d'expérimentation du souffle continu sur *Balafon* de Christian Lauba, j'ai présenté au concours de Genève la *partita pour flûte* en entier et la *sequenza IXb* de Berio. A l'époque, il était encore à démontrer que la langue pouvait détacher pendant le processus de respiration circulaire. Par contre, pendant ce très court temps, c'est comme si les oreilles se fermaient : on ne contrôle plus la justesse ni le tempo. Le cerveau ne peut piloter autant à la fois. Il faut aussi apprendre à souffler par le nez pendant qu'on souffle par les joues pour alterner inspiration et expiration : c'est un formidable moyen de récupération physique. Sait-on suffisamment à quel point tout accident provient d'un manque d'oxygénation du cerveau ?

Lors du premier concours international de Bordeaux (1996), j'ai appris à étendre cette technique au baryton. Le jury était enthousiaste.

J'utilise souvent le souffle continu dans les œuvres d'aujourd'hui, que ce soit clairement demandé par le compositeur (ce qui est de plus en plus le cas) ou non. Aujourd'hui, à force de travail, l'auditeur ne me reproche plus cette impression d'étouffer, l'artifice est de mieux en mieux dissimulé. La lenteur du geste des joues permet un passage plus lent de l'air dans les fosses nasales, d'où un relatif silence du processus.

Ton premier disque était consacré aux études de Lauba. Comment est né ce projet ?

En 1992, les partitions arrivaient, au fur et à mesure de leur écriture, sur les pupitres de la classe de Bordeaux. *Balafon* n'avait pas encore son titre. C'était un privilège d'être à la fois témoin et futur acteur d'un tel enthousiasme ambiant. Au même moment, juste à côté, Marie-Bernadette Charrier enregistrait *Hard*, *Reflets* et *Dream in a bar*. Le succès immédiat de *Balafon* était porteur pour les « cobayes » que nous étions.

Lauba encourageait les étudiants à produire un disque pour créer du sens, de l'énergie, pour marquer un début de carrière. J'ai relevé le défi de l'intégrale des études. Cela m'a demandé quatre ans.

Soucieux de proposer une maquette présentable à d'éventuels labels, j'ai tout enregistré seul, avec un mini-disc et deux micros bon marché. Ceci dans mon petit duplex d'Alençon, en coupant le frigo et le téléphone. Je me faisais à mon goût pour le positionnement des micros. Le seul luxe était d'avoir du temps. Je rendais compte régulièrement de mon travail à Christian qui ne manquait pas d'exigence. Sa générosité s'est placée là. Radek Knop a été le partenaire idéal pour *Ars*, l'étude en duo.

Didier Henry du label Maguelone a accepté cette maquette pour la commercialisation, après un montage et un mastering de qualité effectués par Jacques Warnier du Grenier à sons.

Cet enregistrement a eu un grand retentissement dans le monde du saxophone. Comment l'as-tu vécu ?

J'ai surtout bénéficié du fait que les études étaient et sont toujours au programme des concours internationaux. Ce sont elles qui ont eu un grand retentissement et mon enregistrement a été un outil, il a fait gagner du temps aux étudiants et à leurs professeurs. Jean-Marie Londeix a beaucoup contribué à sa diffusion lors de ses déplacements à l'étranger. J'avoue quand même avoir été surpris de la quantité de disques vendus.

Et maintenant avec le recul ?

Je me rends compte que le disque est toujours dans les esprits. Les échos sont chaleureux sur le long terme. Je suis heureux de les rejouer et de les faire travailler. Si je devais les enregistrer à nouveau, j'ajouterais fluidité, liberté et sensualité le tout dans un bel espace.

Par ailleurs, le disque m'avait précédé quand je suis arrivé à Marseille. C'était comme un sésame pour approcher de nouveaux compositeurs : ils connaissaient l'enregistrement avant de me connaître. C'est un outil précieux pour montrer les possibilités des saxophones à ceux qui ne les connaissent pas encore. C'est du concret, pas besoin de convaincre par la parole.

Les études m'auront beaucoup appris : un saxophone intime, triple piano, surtout dans le grave, le slap rapide, la soumission au texte, la gymnastique mentale pour les doigtés de sons multiples et des quarts de tons, la souplesse d'embouchure, l'aisance générale (la musique de Lauba ne supporte pas la transpiration et la douleur sur le visage)... J'aurai également appris le réflexe de ne jamais dire non devant une difficulté nouvelle. J'ajoute qu'enregistrer m'a enseigné la qualité du silence comme élément musical vivant. C'est un atout pour le concert.

Bordeaux était et demeure un vivier formidable pour la création. Comment es-tu arrivé là-bas ?

Je suis un enfant de la décentralisation orchestrée par Marcel Landowsky dans les années 70. C'est ainsi que Jean-Michel Goury s'est retrouvé de 1982 à 1987 professeur improbable dans ma Creuse natale et j'aimais ses stages intensifs au château de Duras dans le Lot-et-Garonne. Je côtoyais alors très tôt des compositeurs et j'ai reçu mes premiers encouragements de celui dont je travaillais assidûment les fameux « exercices mécaniques ».

A quinze ans, j'ai passé avec succès les tests d'entrée en lycée musical à Bordeaux. J'avais un peu de temps, on m'a permis d'écouter un cours donné par Londeix. J'étais très impressionné et je signais là le pacte de l'adolescent avec son destin. Mais le soir même mes parents m'annonçaient que leurs moyens ne me permettaient qu'un internat à Limoges. Fou de joie trois ans auprès de René Decouais, j'ai retrouvé ensuite Jean-Michel Goury à Boulogne-Billancourt pour un an.

Ensuite tu intègres le CEFEDM d'Aquitaine puis obtiens le CA en 1996?

Oui en 1992, j'ai été attiré par la création d'une classe expérimentale par Jean-Marie Londeix. Couplée avec la formation pédagogique du CEFEDM, cela s'appelait « classe professionnelle », une tentative d'enseignement supérieur en province. C'était l'occasion de bénéficier des deux dernières années d'enseignement du maître. Dans la foulée des concours de Genève (1995) et Bordeaux (1996), j'ai passé les épreuves du CA. J'étais bien préparé et j'ai eu la chance d'observer les classes de Strasbourg pilotées par Philippe Geiss et de suivre le stage proposé par Jean-Pierre Caens avec Henry Fourès.

Que retiens-tu de tes années bordelaises ?

J'ai encore en moi toute l'intensité de cette période. On m'a appris une grande exigence envers les productions des autres saxophonistes, compensée heureusement par une exigence encore plus grande envers moi-même, dans le travail, et dans les choix. On devait sans cesse se poser la question : « pourquoi je fais cela ? »

Le côtoiement des étudiants étrangers était très enrichissant, j'en ai gardé un goût pour les langues. Par ailleurs, j'ai toujours vu beaucoup d'humanité, de générosité, dans les colères de Londeix. Il nous entraînait dans son pas rapide, dans ses convictions. Rien n'était banal. Tout était passionné. Comme dans un film ou sur une autre planète...

La présence de Marie-Bernadette Charrier a été très marquante également. J'ai vécu la naissance de sa classe de musique de chambre contemporaine, de Proxima Centauri, d'une foule d'œuvres. Il y avait aussi les présences de Thierry Alla, Christophe Havel, Christian Lauba, Etienne Rolin et François Rossé. Avec cette idée de sortir le saxophone du saxophone, un amour sincère pour ce que l'instrument a d'idiomatique. Ils donnent sans compter pour l'instrument.

On te retrouve à Alençon puis à Marseille. Des environnements assez différents.

J'ai en effet eu la chance d'être très mobile. Mon rêve d'adolescent était d'enseigner dans une grande structure, je devais donc partir d'Alençon, paradis sur terre, où par ailleurs ce que je réalisais comme interprète n'était pas adapté. J'ai eu le coup de foudre pour Marseille où je rencontre chaque jour des gens qui me font confiance. J'ai retrouvé au conservatoire une dynamique similaire à Bordeaux : collaborations avec le département de Création Musicale, classes de jazz, etc. La création est très présente, bouillonnante même à Marseille et on peut assister à beaucoup de concerts de grande qualité pour des prix symboliques. Il faut juste enjamber les clichés.

Et au niveau de ta classe ?

Je partage beaucoup avec mes élèves : mes réflexions et apprentissages du moment, mes doutes. Je suis par contre vigilant et veux débarrasser mes propos de toute angoisse ou frustration personnelle. Au contraire, je leur parle beaucoup de joie. Je crois que c'est elle qui accompagne ceux qui réussissent. Les grands travaillent avec les compositeurs invités en résidence...et avec les élèves des classes de composition. Ils ont par exemple eu l'occasion de donner l'intégrale de Jean-Claude Risset pour saxophone et bande au sein du GMEM, avec le compositeur à la console.

Ils font tous partie un jour du big-band du conservatoire, improvisent tous, et les anciens ont obtenu leur diplôme d'état en CEFEDM ou sont intermittents au sein de collectifs marseillais. Dès que c'est possible, je les invite à prendre les solos à l'Opéra de Marseille, ce qu'ils honorent avec fierté.

J'ai aussi de nombreux élèves de premier et deuxième cycles. Ils me donnent beaucoup, leurs parents aussi : j'aurais du mal à quitter ce contact avec l'enfance innocente et curieuse.

Ton deuxième disque *Mai Solo*, jetait un pont entre Bordeaux et Marseille. Là encore tu avais choisi le solo.

Je fonctionne comme un pianiste, finalement...mais le disque, lors de toutes les étapes de sa conception, est une façon d'aller vers l'autre. Vers beaucoup d'autres, dont on a besoin. On peut se référer aux textes que j'ai écrits dans le livret. Le pdf est en ligne. Refusant que l'étiquette « Lauba » ou « Bordeaux » soit indélébile sur mon front, j'ai dessiné ainsi un autre parcours. Je souhaite d'ailleurs que les saxophonistes s'emparent des œuvres de François Narboni, Georges Bœuf, Zad Moultaqa ou Lionel Ginoux, qu'elles soient présentes dans les listes des différents concours, ce que font certains collègues éminents avec un bel esprit.

Quels sont tes projets ?

Mon tempérament fait que je n'ai pas de désir particulier mais que je suis le plus disponible et investi possible si on a besoin de mes saxophones. Et c'est encore mieux si c'est avec d'autres instruments que le saxophone. Je propose des récitals solo où alternent Bach et les compositeurs d'aujourd'hui. C'est un vrai bonheur : le public réagit très bien. Mais les surprises sont dans la collaboration avec les compositeurs : une belle initiative du festival de Chaillol : *L'homme qui plantait des arbres* de Jean Giono, mis en musique par Georges Bœuf pour comédienne, percussion et saxophone. *Tous les hommes dansent*, conte du compositeur franco-libanais Zad Moultaqa pour voix de ténor, percussion, saxophone et multimédias. *Médée Kali*, un opéra de chambre de Lionel Ginoux pour voix de soprano, saxophone, piano, alto, violoncelle et bande. Côté ensembles, Cbarré (dir.Sébastien Boin) ainsi que le European Contemporary Orchestra (dir.Raoul Lay et Jean-Paul Dessy) systématisent leur emploi du saxophone dans une politique de commandes d'envergure.

Notre répertoire traditionnel me tient également beaucoup à cœur : progresser encore et encore. Par exemple, j'ai opté (enfin !) pour un vibrato d'intensité après une période de refus total de vibrato. Encore une fois, le temps est le vrai luxe. Pénétrer la partie de piano, enfin l'analyser, réactualiser ses choix grâce à notre propre maturité, oser refuser les tics de la tradition est réjouissant.

Bref, apporter ma pierre, depuis ce Marseille quasi insulaire, au bel édifice qu'est le saxophone classique sous toutes ses formes, en toute bienveillance.