

Propagations – Bertrand Denzler et Stéphane Rives

Propos recueillis par Laurent Matheron en Décembre 2010
pour *Les Cahiers du Saxophone* n° 24 (12/2010)

Que représente le saxophone pour vous ? (Pourquoi ce vecteur, ses qualités ou ses limites... ?)

Bertrand Denzler : La relation entre le saxophoniste et le saxophone est étroite, le contact physique direct. J'entends dans le son une sorte de transposition du corps de celui qui le joue, comme j'entends dans la musique le musicien penser. Je reste fasciné à la fois par la fragilité et par la violence du saxophone. Et par la respiration, l'effort physique qu'il exige. Le saxophone ténor fait partie de mon espace mental. A partir de là, dans une sorte de boucle entre le son que j'imagine, celui que j'entends et ce qu'il provoque en moi, le saxophone me permet d'essayer de faire la musique vers laquelle je tends. Mais, évidemment, cette boucle n'a pas de fin. Mon imagination a une longueur d'avance sur ce que me renvoie l'acoustique dans laquelle je joue. Ou vice-versa. Le saxophone reste un instrument imparfait. Ne pouvant (ou ne voulant) pas le modifier, je continue à tenter de modifier mon corps pour le faire sonner comme je l'entends et il continue à me résister, soit parce que ce que j'essaye de faire est physiquement impossible dans le système instrument/instrumentiste, soit parce que soudain, le saxophone perd justement sa violence « première », son aspect corporel. Il arrive alors que je me retrouve au point de départ, au premier son jamais joué par moi. Sauf qu'il n'est plus le même qu'au début, comme s'il avait un autre sens. Les limites du saxophone sont donc inhérentes au fait qu'il s'agit d'un objet physique forcément imparfait, qui cesserait de m'intéresser s'il devenait parfait, capable de tout, infini en quelque sorte. J'ai beau considérer le saxophone avant tout comme un générateur de son, ce qui me permet de découvrir des choses, je ne peux et ne veux pas échapper à l'instrument.

Stéphane Rives : La mécanique du saxophone permet une approche acoustique concrète de l'instrument ; les possibilités d'actions sur les tampons, et la flexibilité de l'anche offrent un moyen subtil d'altération de l'onde sonore générée par le souffle. En se plaçant dans cette pensée de filtrage que pourrait avoir tout musicien de l'électronique, l'attention se porte sur les micros événements infimes guère audibles dans une approche traditionnelle, les plans sonores se tordent, la distorsion acoustique surgit et dans cet "intérieur" du son acoustique les subtilités des grains et des textures. De nouvelles matières émergent comme si elles avaient été, jusque-là, enfouies derrière l'immédiatement perceptible. Pour parvenir à les contrôler, on réduit au maximum toute idée d'intervention volontariste : un flux d'air traversant un cône métallique, une action discrète sur quelques paramètres. Le jeu n'est pas un aboutissement mais un instant qui répond à cette logique. La réflexion musicale se concentre sur la question de la pratique. Il n'y a pas d'intention musicale au sens strict du terme, mais une expérience du son comme moyen d'"exciter" l'auditeur, une manière d'interroger, de bousculer le sentiment de sécurité psychologique.

Les limites sont inhérentes à sa facture - mais c'est précisément ces contraintes instrumentales qui poussent à toujours plus chercher dans des pensées instrumentales transversales - issues d'autres pratiques ou d'autres préoccupations. Les limites sont d'ordres instrumentales, corporelles ou stylistiques. Sortir le l'Histoire du saxophone tout en lui apportant un nouvel éclairage, d'autres couleurs, des idées nouvelles en s'intéressant principalement à la disposition des matières, des mises en jeu et des interactions acoustiques plutôt que de se concentrer sur l'aspect performatif que cela peut revêtir. La maîtrise de techniques non orthodoxes n'est pas la promesse que nous formons pour l'auditeur mais surtout la possibilité d'entendre l'instrument dans sa dimension acoustique totale.

Pourquoi le quatuor de saxophone ?

B.D. : Sans doute parce que nous pensons qu'il y a quelque chose d'homogène, d'emblée, et que nous croyons que nous pouvons créer un seul instrument à partir de nos quatre instruments, ce qui reflète sans doute aussi une vision de la musique. Le fait qu'il s'agisse d'un quatuor (et non d'un trio ou d'un quintette) n'est sans doute pas anodin non plus. Même si notre quatuor n'est pas « traditionnel » (un soprano, deux altos, un ténor), il renvoie malgré tout à une certaine histoire (quatuor vocal, quatuor à cordes, quatuor de saxophones), à un imaginaire collectif. Parfois pourtant, nous essayons de distendre cet espace commun et de superposer nos sons comme s'ils étaient indépendants les uns des autres. Avec quatre instruments proches, il me semble que cela demande plus d'effort, mais que, dans un même temps, la superposition est plus facile à percevoir. Le quatuor de saxophones nous permet aussi de nous confronter aux problèmes propres à l'instrument. Et d'échapper à une autre tradition, qui serait celle de former un groupe avec des instruments de prime abord plus complémentaires.

S.R. : Aborder cette formation, c'est poser un certain nombre de questions concernant l'instrument, la forme musicale, les relations de timbre. C'est également interroger l'engin par la démarche collective et peut-être y trouver un second souffle. C'est comme si on jouait face à un miroir multi faces, dans les renvois de sons des autres on s'entend par déformation, exagération ou agacement. C'est gravir une montagne sonore en cordée sans jamais lâcher le groupe malgré certaines voies impraticables. On traverse un ensemble de sentiments contradictoires ou complémentaires selon qu'on se retrouve dans des situations de solitude extrême - la solitude de l'apnéiste - ou emporté par une lame de fond sonore à huit poumons. Se poser des questions à quatre en temps réel sur son propre instrument procure un bienfait considérable au final. Stimulant pour sa pratique individuelle, cela pousse très violemment à l'écoute critique. Personnellement c'est une des formations les plus exigeantes et les plus stimulantes dans laquelle j'ai joué.

Comment se déroule une séance de travail de votre quatuor ?

S.R. : On joue, on enregistre, on réécoute tout et on n'est pas gentil !

B.D. : Généralement, nous jouons, nous discutons, nous jouons, nous discutons et ainsi de suite. Parfois, nous faisons des choix, nous prenons des décisions de principe. Mais qui sont toujours remises en question. Nous sommes dans un processus à long terme. Nous tentons de définir puis d'atteindre quelque chose qui a sans doute plus à voir avec le développement d'une écoute commune qu'avec des formes musicales précises. Avant de recommencer.

Pourquoi l'improvisation ? Avantages et manques éventuels par rapport à l'écrit ?

B.D. : Pour faire très court, je dirais que l'improvisation me/nous permet de faire une musique que seule l'improvisation rend possible, une musique qu'il est inimaginable (ou éventuellement absurde) de faire autrement.

S.R. : Parce que nous ne pensons pas la musique par rapport à la répétition (la partition). Nous serions bien incapables de reproduire à l'instant T les complexités et les tensions particulières que seule la situation d'improvisation collective permet. Développer une pensée musicale en temps réel, même si nous travaillons en amont des aspects particuliers du champ sonore, est très éloigné de la répétition de l'écrit ou les difficultés sont envisagées comme un parcours d'obstacles, avec l'anticipation possible qu'il lui offre. Personnellement je trouverais très ennuyeux de savoir à l'avance comment la musique va sonner alors que nous disposons d'un 'instrumentarium' qui peut à tout moment changer sa destination sonore, et se surprendre lui-même aussi bien que s'écrouler. C'est un édifice fragile et instable qui demande une acuité et une écoute non complaisante, une fermeté dans les intentions et une souplesse dans son déploiement formel. Une micro société utopique où chacun prenant ses décisions individuellement s'attache à maintenir la cohésion du monde commun, nous sommes tous interdépendant dans l'invention d'un système qui doit nous assurer la pérennité d'ensemble. Je ne crois pas que la partition nous plongerait autant dans de telles préoccupations même si certaines œuvres proposent une expérience approchant au musicien.

Voyez-vous des similitudes esthétiques entre votre pratique d'improvisateur et certains courants de musiques écrites ?

S.R. : Il y a certainement des similitudes puisque la forme musicale improvisée qui tend à une idée structurelle comme la notre fait fantasmer bien des compositeurs. Mais je doute que nous arrivions au même résultat par l'écriture car il y manquerait tout l'aspect de la relation sociale en situation de jeu spontané, c'est à dire les prises de décisions et la connaissance de l'autre comme un partenaire de jeu dynamique et non pas comme une couche présumée de l'ensemble. On serait plus proche du double au tennis que du petit ensemble orchestral.

B.D. : C'est une question difficile. Le sens des mots « similitudes », « esthétique », « improvisation » et « musique écrite » me semble difficile à cerner. Je crois qu'il est plus facile de ne pas perdre de vue que nous improvisons. Je pense qu'une partie de notre travail d'improvisateur consiste justement à essayer de définir ce qu'improviser veut dire pour nous, ce qui est une affaire assez complexe. J'ai aussi le sentiment que si l'on commence à faire un inventaire des similitudes et des différences, on écouterait la musique (improvisée ou écrite) selon des critères qui ne sont pas forcément ceux qui m'intéressent. Au-delà de ça, j'imagine qu'il y a des préoccupations communes à ces deux univers et que nous sommes influencés, au sens propre du terme, par toutes sortes de musiques, dont la musique contemporaine écrite occidentale, ce que nous confirment parfois certains de nos auditeurs.

Justement vous sentez-vous proches de certains compositeurs ? Travaillez-vous à partir de partitions, de concepts compositionnels ?

B.D. : Il nous arrive de tenter de définir en commun un territoire, un espace, voire une contrainte. Mais je ne suis pas sûr que l'on puisse parler de concept. Nous ne jouons pas de partitions.

Personnellement, je pense qu'il vaut mieux faire une seule chose à la fois (ce qui n'empêche pas de composer ou d'interpréter par ailleurs). Je crois que « l'état mental » dans lequel nous nous trouvons lorsque nous improvisons comme nous essayons de le faire (c'est-à-dire pas « improviser sur » mais quelque chose comme « faire de la musique collectivement en temps réel ») n'est pas le même que celui qu'exige le travail d'interprète. Il me semble que nous partons d'une sorte d'écoute très particulière (difficile à définir en quelques mots, mais qui n'est pas un état mystique...) et que ce n'est que lorsqu'elle est établie et assez solide que l'on peut éventuellement commencer à ajouter autre chose. Difficile donc de travailler à *partir* d'une partition. Pour répondre à la première des deux questions, je suis, en tant qu'auditeur, sensible à la musique de nombreux compositeurs (et interprètes et improvisateurs « idiomatiques » et musiciens « folkloriques » et...) mais la liste serait trop longue. Au-delà des sons, c'est je crois la pensée (musicale) des uns et des autres qui m'intéresse. Ce qui me touche chez un compositeur, c'est sa pensée composée et chez un improvisateur, sa pensée improvisée... Mais cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de points de contact, d'influences, de contamination croisée, consciente ou non, aussi bien au niveau des sons produits que des idées. Est-ce que, lorsque l'on entend une musique qui nous saisit vraiment, on se pose encore la question de savoir si c'est composé, improvisé, etc. ? Ou le sait-on malgré tout ? L'oublie-t-on parfois ? Est-ce que, parfois, tout cela se rejoint ? Peut-être.

Chacun, vous avez exploré des territoires du saxophone assez peu empruntés. Les choses se font de façon empirique ou votre démarche s'inscrit dans un travail pensé et programmé ?

B.D. : Finalement, ces territoires ne sont pas si peu empruntés que ça, même s'ils ne sont pas dominants et même si nous les avons découverts nous-mêmes, en « autodidactes ». Par ailleurs, je ne vois pas ce que pourrait être l'empirisme pur ou la pensée pure. C'est un système complexe et sans fin qui débute avant même de commencer à faire de la musique.

S.R. : Les deux se nourrissent selon l'anneau de Möbius, je ne saurais dire où se situe le point d'origine.

Comment voyez-vous le paysage actuel des musiques improvisées ?

S.R. : Je le trouve plutôt florissant et l'action d'improvisation se niche dans moult courant musicaux par les temps qui courent... Tant mieux !

B.D. : En ce qui concerne la musique improvisée que nous faisons, le « courant » auquel nous pensons appartenir, au moins partiellement, il semble continuer à évoluer et à déboucher sur des parcours très différents. J'ai l'impression que cette musique improvisée là s'est « radicalisée » au fil des dix ou quinze dernières années, en reposant le problème de la musique improvisée, en prenant au mot ce qui semblait être au cœur de cette pratique et en essayant d'en faire sérieusement l'expérience. Et que nombre de musiciens tentent actuellement d'en explorer les limites pour découvrir de nouveaux territoires.