

ou deux comme Jean-Louis Chau-temps, musicien très intelligent, très cultivé, ayant sincèrement le désir de jouer de la musique contemporaine, mais dont ce n'est pas l'objet primordial. Ces compositeurs ont, bien sûr, employé des saxophonistes de jazz, quand ils en ont eu vraiment besoin.

Lorsque j'ai eu envie de jouer des œuvres contemporaines au saxophone, le terrain était vierge. Tout était à faire. En un sens, j'ai eu beaucoup de chance. Je n'avais pas à avoir un jeu qui fasse référence à qui que ce soit. C'était facile. Tout était à créer. Le problème, c'est que le répertoire n'existait pas. Quand j'ai commencé à pouvoir faire écrire des œuvres, ma liberté a été totale quant à l'esthétique musicale et à ce que pouvait être mon jeu.

Depuis 1980, Paris est un très grand centre de la vie musicale. Il y a là comme une espèce de maturité qu'on ne peut retrouver nulle part au monde. J'ai eu la chance d'être là, au bon moment et au bon endroit, d'avoir des contacts techniques comme des contacts d'amitié avec des compositeurs contemporains. Je n'ai quasiment pour amis que des compositeurs.

J'ai commencé à travailler avec un compositeur. Puis celui-ci a dit à un autre : « Il est sympathique, si tu veux écrire pour lui, il ne te dira pas seulement : la note la plus grave de mon instrument, c'est ça, débrouillez-vous ! » Les compositeurs savent qu'ils peuvent écrire quatre notes et me les apporter. Je vais les essayer et ensemble nous y passerons beaucoup de temps.

Ils savent aussi qu'ils peuvent m'appeler, même à quatre heures du matin, s'ils ont une idée.

S'il s'agit de leur première pièce pour saxophone, les compositeurs écrivent surtout pour

moi, pour l'ami. Dans un premier temps, je leur fais une démonstration technique des possibilités de l'instrument. Les compositeurs, pour le moment, n'ont pas le saxophone dans l'oreille, alors qu'ils y ont la flûte et la clarinette depuis longtemps. La flûte étant l'instrument-roi dans la musique contemporaine, beaucoup de compositeurs m'ont demandé de faire au saxophone ce qu'on fait sur elle. Cela m'a quand même posé des problèmes au début de mon travail. Après cette démonstration des possibilités de l'instrument, les compositeurs écrivent les premières esquisses. Je les essaie en les jouant séquence par séquence. Ensemble, nous voyons ce qui fonctionne et ce qui ne fonctionne pas. Puis les compositeurs développent ces esquisses. Nous procédons alors à de nouveaux essais.

Pour la création d'un grand nombre de pièces, j'ai souvent procédé à un enregistrement « définitif », juste avant le concert. La partition de l'œuvre peut être arrêtée ou terminée à ce moment-là. La partition n'est définitive qu'après une réalisation : concert ou enregistrement.

Comme je travaille en étroite collaboration avec les compositeurs, ils vont jusqu'au bout de leurs idées. Parfois, nous avons fait avec l'instrument des choses qui n'étaient pas très saxophonistiques. J'ai laissé faire. J'ai cherché avec eux, jusqu'au bout, ce qui était possible dans leur esthétique. Cela dit, je ne participe pas à l'écriture de l'œuvre. Je suis seulement un médium, et pour être le meilleur médium possible, je travaille chaque pièce pendant longtemps. Quand un compositeur commence à écrire dans une certaine direction, même si elle est encore peu sûre, j'aime bien travailler là-dessus pour voir s'il est possible d'en tirer quelque chose

pour le saxo. Cela me permet d'aller dans des directions auxquelles je n'aurais pas pensé. Cette façon de travailler, en étroite collaboration avec les compositeurs, a beaucoup fait pour l'ampleur de mon répertoire : plus d'une cinquantaine de pièces actuellement.

Lorsqu'il s'agit de pièces pour saxophone et dispositifs électro-acoustiques, s'ajoute un travail consistant à préparer la bande. J'ai fait beaucoup de pièces avec du saxophone préenregistré, mais ce matériau n'est pas exploitable en concert. Il faudrait trop amplifier.

J'ai commencé professionnellement comme bassiste de rock. J'ai également fait du jazz. Ensuite, je suis entré au Conservatoire pour apprendre le saxophone. J'ai voulu faire des études un peu comme tous les musiciens qui viennent du rock ou du jazz et qui ont un complexe par rapport à ce qui est le savant. Au Conservatoire, je me suis tenu tranquille. L'enseignement que l'on y dispensait m'a un petit peu étonné, surpris, mais je faisais ce que voulait le professeur. Dès que j'ai eu terminé ces études, j'ai tout changé, car ce qui finalement me motivait dans la musique, c'était quand même une certaine violence, ce cri qui vient du rock.

Quand j'ai commencé à exécuter de la musique contemporaine, j'avais un jeu qui m'est personnel et contre lequel, en tout état de cause, je n'ai rien pu faire. J'aime jouer avec un timbre ayant une certaine présence, une certaine violence. Je me rends compte, de plus en plus, que je joue de la musique contemporaine comme si, en fait, je faisais du rock. Mon attitude a déterminé tout un répertoire particulier. Beaucoup de compositeurs ont trouvé intéressant de me faire interpréter des œuvres où il y a beaucoup d'é-

nergie. Bien que je ne pense pas que la musique soit un phénomène totalement intellectuel (mais le plaisir, de toute façon, est intellectuel aussi), il est nécessaire également qu'une œuvre entraîne la communication avec celui qui l'écoute et la voit jouer et m'apporte, en tant qu'interprète, une joie physique à la jouer. Mes choix vont aux pièces qui ne se limitent pas à la seule satisfaction intellectuelle. Celle-ci est nécessaire, mais pas suffisante. J'ai choisi de mettre dans mes disques des œuvres qui me plaisaient bien et que j'avais les moyens d'interpréter. On ne peut quasiment pas en France exécuter de la musique contemporaine avec orchestre et je n'ai pas, en tout cas, les moyens d'influer là-dessus. Faire du répertoire solo avec dispositif électronique ou électro-acoustique, je le peux, je me suis équipé. Actuellement, trois disques sont sortis, mais j'ai enregistré en fait une cinquantaine de pièces. J'ai donc la matière de quatre ou cinq nouveaux disques. Seulement, se pose le problème de la production de disques dans l'Hexagone...

On parle souvent de micro-intervalles dans la musique contemporaine, de quarts de ton, de tiers de ton... En réalité, un instrument à clés ne peut pas faire un vrai quart de ton. Quand on commence à parler de huitième de ton, de seizième de ton, c'est n'importe quoi, car ce n'est pas possible. Mais il existe à l'usine des appareils extrêmement sophistiqués, servant à vérifier les instruments terminés. Avec eux, on peut calibrer facilement un saxophone en seizième de ton par exemple. Quelques amis compositeurs se sont vivement intéressés à ce procédé. En empruntant une de ces machines à l'usine, j'ai pu enregistrer une œuvre en seizième de ton. J'ai