Interview
Antoine Chessex

Antoine Chessex est un musicien qui travaille avec les masses sonores. Saxophoniste, compositeur, il s'est produit sur les scènes du monde entier avec des performances qui redéfinissent la physicalité du son et de l'espace. En solo, avec son ensemble Monno ou au gré de nombreuses collaborations (avec des personnalités telles que Maja Ratkje, Zbigniew Karkowski, Chris Corsano, Lasse Marhaug, Jérome Noetinger pour ne nommer qu'eux) il tisse depuis près de deux décennies un parcours musical d'une grande personnalité. Compositeur autodidacte, il a écrit pour l'Ensemble KNM Berlin, l'Ensemble Phoenix Basel, l'ensemble Proton Bern. En préambule à la création de sa nouvelle pièce pour Eklekto en octobre 2018, il nous parle de son travail et de ses observations sur le monde musical contemporain.

Alexandre Babel
Antoine Chessex, tu es invité à composer une pièce pour Eklekto utilisant un ensemble de hackbrett, instrument traditionnel suisse. As tu déjà eu des expériences avec le patrimoine musical folklorique suisse ?

Antoine Chessex
J'ai le souvenir de cette soirée, lors de laquelle je me trouvais quelque part dans les montagnes en Suisse alors que j'étais enfant, où le son d'un cor des Alpes est apparu soudainement, faisant vibrer l'air et résonnant étrangement dans la vallée, telle une plainte lointaine. Je me souviens que cette expérience acousmatique m'a fasciné, car je ne pouvais pas situer la source du son. Il y avait quelque chose de très beau dans cette atmosphère sonore, mais aussi une dimension tragique. J'ai eu l'impression que le monde allait cesser d'exister à ce moment précis. Le son du cor des Alpes a toujours eu depuis un effet mélancolique sur moi, c'est pourquoi j'ai un rapport plutôt ambivalent avec cet instrument. Quant au hackbrett, je ne suis pas encore familier avec son utilisation, et la pièce pour Eklekto va être l'occasion de creuser le sujet.

AB Est-ce que selon toi les instruments traditionnels utilisés pour la musique folklorique ont leur place dans la création contemporaine ?

AC Oui, pourquoi pas ? Tout moyen de faire du bruit devrait avoir sa place dans la création contemporaine. Il n'y a pas de hiérarchie entre les instruments ou entre les sons mais une infinité de timbres, autant dans la nature que dans l'activité humaine. C'est pourquoi, la catégorie même de « musique folklorique » me semble problématique. Tout comme la catégorie de « musique contemporaine » est également problématique, en ceci qu'elle délimite un certain champs, et donc exclut des sonorités ou des pratiques qui n'y appartiendraient pas. Heureusement, le son et l'écoute vont bien au-delà des catégories ou des genres musicaux. Il me semble qu'il n'y a pas de musique à proprement parler mais seulement des relations entre des sons.

AB Tu es toi-même musicien performeur, issu d'une scène engagée dans la musique expérimentale et l'improvisation. Envisages-tu le travail de composition comme un transfert de ton travail solo vers une autre instrumentation, ou est-ce que la composition est une manière d'aborder d'autres problématiques musicales ?

AC D'une certaine manière, je pense que tout cela est lié ou tout du moins devrait l'être. L'improvisation est relative, car une musicienne ou un musicien qui improvise est régi-e par un ensemble de mécanismes : sa propre histoire, ses goûts, ses affects et sa subjectivité. En un sens, l'improvisation n'existe pas vraiment car on suit toujours une sorte de « partition intérieure ». La composition, quant à elle, implique le fait de retranscrire une certaine esthétique sur un support visuel (ou oral) et donc de transmettre cette esthétique à d'autres individualités. Ces deux approches complémentaires enrichissent ma pratique sonore et permettent de m'adapter à des contextes hétérogènes tout en étant assujetti à un processus de transformation perpétuelle, en ceci que tout est toujours « en chantier » et que rien n'est fixe.

AB Dans le cas de tes compositions écrites, entre ta pensée musicale et le public, il y a le filtre des interprètes, contrairement à des performances où tu es toi-même sur scène face au public. Comment gères-tu cette situation ?

AC Il me semble que la dimension sociale est absolument fondamentale dans le travail avec les interprètes. Il s'agit de créer une situation qui cristallise un travail collectif afin de concrétiser la direction proposée par une partition. Il est important de créer un contexte où chaque personne impliquée se sente indispensable. Je pars du principe que les musiciennes et musiciens avec lesquels-les je travaille connaissent bien mieux leurs instruments que moi. Il faut leur faire confiance pour trouver des solutions par rapport à mes propositions esthétiques. C'est pourquoi il est crucial d'avoir assez de temps pour les répétitions. Du temps pour essayer, dialoguer, échanger et se mettre d'accord

collectivement sur les décisions à prendre pour la réalisation d'une pièce sonore. Evidemment, ça ne marche pas à tous les coups et il n'y a pas de recette toutes faite. Je pense aussi qu'il faut accepter que l'on a le droit de se tromper. L'échec doit toujours pouvoir être une possibilité.

AB Ayant beaucoup travaillé avec l'improvisation, on peut imaginer que la notation est un sujet intéressant pour toi. Penses-tu que la technique de notation classique occidentale dictée dès l'époque baroque et perfectionnée dans l'époque classique est la plus adaptée pour ta musique ?

AC Je ne sais pas. Peut-être est-ce simplement une option parmi d'autres ? J'essaie à présent d'expérimenter une notation qui permette de laisser les choses ouvertes, qu'il y ait de la place pour l'imagination et les subjectivités des musiciennes et musiciens impliqué-e-s. La partition est donc plutôt un moyen d'orientation plutôt qu'une façon d'imposer un régime de vérité. Je pense qu'il faut faire attention avec le fétichisme graphique de la partition. La musique aujourd'hui est souvent victime d'une tendance hégémonique du visuel, alors que la pratique sonore implique à mon avis de se concentrer sur l'écoute et sur ce que l'écoute implique, c'est à dire d'interroger les dimensions culturelles de l'écoute et du son. Parfois, une indication verbale ou la communication avec les musiciennes et musiciens lors des répétitions peuvent s'avérer bien plus efficaces que des signes sur un bout de papier.

AB Dans tes performances en solo, tu explores la physicalité du son, et aussi le rapport entre la source du son et l'espace qui l'entoure. On a pu te voir par exemple te déplacer dans un espace en jouant des textures continues au saxophone, pour y explorer les variations de résonances et de réponses acoustiques. Comment s'opère cette recherche lorsque tu écris pour d'autres musiciens ?

AC Ma pratique sonore explore les dimensions physiques du son et des espaces, ce qui implique souvent l'utilisation de textures acoustiques et/ou électriques et électroniques, des sons tenus et des masses sonores. Je ne m'intéresse pas à la notion de mélodie bien tempérée mais plutôt aux diverses qualités du bruit, à sa production et à sa réception. Quand je travaille avec les interprètes, je dois les familiariser à cette esthétique particulière. En ce qui concerne l'exploration acoustique d'un espace, si je me produis en solo par exemple dans une galerie résonnante sans scène, à même le sol, j'ai la liberté de jouer en me déplaçant. C'est très différent lorsque l'on travaille dans une salle de concert avec un ensemble sur une scène surélevée et un public assis devant. Ce dispositif est limité, car le son serait perçu de manière plus précise si le public était debout par exemple. De plus, écouter un ensemble ou un orchestre assis sur une chaise pendant deux heures limite les possibilités d'écoute. La liberté de se déplacer dans l'espace peut enrichir une expérience auditive. Ces questions sont aussi liées à l'histoire de la salle de concert, à son architecture et à sa tradition dans le monde occidental. Il y a un bel ouvrage d'Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity*, qui approche certaines problématiques liées à l'historicité de la salle de concert et aux cultures de l'écoute qui en découlent. D'autres stratégies proposent de fuir les salles de concert et le travail avec des musiciens-nes afin d'aller chercher des sons autre part. Je pense notamment aux travaux de Peter Cusack, par exemple son projet *Sounds from dangerous places*, où il va enregistrer les paysages sonores de sites qui ont subi des dommages environnementaux majeurs, tels que Tchernobyl, les champs de pétrole en Azerbaïdjan ou les rives du Tigre et de l'Euphrate dévastées par la pollution industrielle. La salle de concert n'est heureusement pas le seul contexte où il y a des sons à écouter et à produire, mais il est intéressant de continuer à y travailler en s'attaquant à toutes ces contradictions.

AB Du coup est-ce que lieu où sera créée une pièce peut influencer la composition même ?

AC J'ai une anecdote à ce sujet. Je suis récemment allé enregistrer avec un groupe dans un pont autoroutier qui relie l'Allemagne et la France dans le *Dreieck* près de Bâle. Il a fallu s'infiltrer sur le territoire d'une usine EDF, en évitant les gardiens. Puis, grimper dans le pilier par une toute petite échelle située à bonne distance du sol, en se faisant la courte-échelle, ce qui n'était pas simple, surtout pour moi qui suis grand et lourd. Ensuite, il a fallu hisser une contrebasse avec une corde, sous les yeux du contrebassiste inquiet. On a finalement réussi à monter tout le matériel d'enregistrement, les instruments ainsi que nous-même dans le pilier du pont. Ensuite, il a fallu crocheter une barrière de sécurité rouillée par le temps pour finalement entrer dans le pont à proprement parler : on était tous épuisés avant même de commencer à enregistrer, mais le jeu en valait la chandelle : nous nous sommes retrouvés dans une véritable cathédrale de béton qui avait une résonance extraordinaire. On entendait les voitures et les camions passant sur une sorte de joint d'isolation à l'extérieur sur le pont, ce qui générait des impacts résonnants à intervalle irréguliers, comme des « tchpoks ». Cela a fortement influencé notre façon de jouer. Les deux trombonistes pouvaient se déplacer tout en jouant, ce qui a généré des nuages de son qui faisaient vibrer l'air de façon hallucinante. Le tout était enregistré par des collègues spécialistes du *field recordings* : ils n'ont pas enregistrés les instruments séparément, mais tout l'espace grâce à un dispositif de prise de son mouvant à plusieurs micros. Nous nous sommes amusés comme des gamins ! Nous avons expérimenté une situation qu'une salle de concert classique ne pourrait pas permettre. Cela dit, si on avait dû amener un public dans ce pont, ça aurait été une autre paire de manches.

AB La réalité du marché de la musique fait qu'une œuvre de musique contemporaine écrite risque de toucher un monde plus institutionnel qu'une performance étiquetée expérimentale. Comment abordes-tu cette question dans l'intégrité de ton travail ?

AC Je pense qu'il est problématique d'opposer une musique expérimentale « marginale » avec une « grande » musique institutionnelle. Les frontières stylistiques sont devenues floues et ne sont à mon avis plus d'actualité. Il me semble plus important d'analyser les rapports de production et de pouvoir, un facteur essentiel aujourd'hui, notamment dans l'articulation délicate entre privé et public. Aujourd'hui, une multinationale comme *Red Bull* organise des festivals avec de la musique Noise, du Drone et autres musiques électroniques pointues à destination d'un large public. Ils espèrent ainsi devenir une meilleure référence en matière de création sonore actuelle que les grands festivals de musique contemporaine tels que les *Donaueschinger Musiktage* qui pensent la musique selon une certaine tradition occidentale bourgeoise régie par ses propres règles, qui est parfois un peu resté figée dans la deuxième moitié du XXe siècle. Or, beaucoup de questions esthétiques actuelles sont aiguillées par des entreprises privées qui achètent et produisent de plus en plus la création contemporaine et donc orientent les goûts de consommatrices et consommateurs en pensant l'économie créative avant tout comme un marché où faire du profit. Les instances publiques sont de fait progressivement marginalisées et déresponsabilisées. On retrouve des mécanismes similaires dans les sciences et la recherche. Pour ce qui concerne les pratiques sonores, je pense que la question du clivage des genres musicaux n'est aujourd'hui plus pertinente. Je m'intéresse plutôt de savoir dans quel contexte et dans quelles conditions on aimerait vivre et travailler. Ces questions passent bien entendu aussi par l'écoute et le son. Plutôt que d'essayer de définir des catégories stylistiques, il faudrait plutôt s'interroger si on a vraiment envie de produire de la musique sous un logo Google, Amazon, Apple ou Spotify sans être conscient de l'idéologie radicale qui se cache derrière ces entreprises privées de plus en plus puissantes et dont l'image est souvent présentée comme « dynamique » et « créative ».Je pense qu'il est important de comprendre ces enjeux, qui sont inquiétants autant au niveau écologique que culturel et sociétal.

AB Sauf erreur, la pièce pour Eklekto est ta première pièce pour ensemble de percussion, mais tu as toi-même beaucoup travaillé avec des batteurs. Quel est le rapport que tu entretiens avec cet instrument ?

AC Oui, c'est la première fois que l'on me confie toute une brochette de percussionnistes. L'attirail des percussions étant très vaste, on peut facilement s'éparpiller au moment de penser une nouvelle pièce. Dans le cas d'Eklekto, le travail autour du Hackbrett va me permettre de travailler dans une direction claire, et creuser des aspects spécifiques de l'instrument, par exemple ses possibilités microtonales. Quant à mon rapport à la batterie en général, il me faut souligner que j'ai un sens du rythme catastrophique. C'est pourquoi j'ai plutôt exploré jusqu'ici les possibilités texturales de la percussion, ce qui correspond aussi à mes penchants esthétiques bien sûr. Comme saxophoniste, j'ai eu la chance de croiser la route de quelques batteurs remarquables. J'appréciais particulièrement celles et ceux qui arrivaient à créer un tapis sonore sur lequel je pouvais me poser de manière instinctive sans devoir compter des mesures impossibles. Peut-être que les percussionnistes d'Eklekto pourront me donner un cours de solfège rythmique entre deux répétitions ?

Propos recueillis par Alexandre Babel