

Le sujet musicien

Entretien avec Maciek Lasserre



Qu'est-ce au fond qu'être un musicien ? C'est cette question qui nous a conduit jusqu'à Maciek Lasserre. Maciek est un saxophoniste français qui évolue sur la scène jazz parisienne et internationale. Qui d'autre que l'artiste de jazz pouvait en effet nous mettre sur la voie ? L'enjeu de notre rencontre était donc de nous laisser enseigner par un musicien à la créativité singulière. Qu'il s'agisse du processus de création à proprement parler, des influences, de la question de la transmission et de la réception, mais aussi de l'œuvre, de l'instrument ou du corps, Maciek n'aura eu de cesse de nous éclairer en évoquant chaque fois le cœur de sa pratique artistique.

Le processus de création

Nicolas Floury — Maciek, en tant que musicien, l'une de tes caractéristiques est d'expérimenter sans cesse. D'où ma première question : comment te vient une idée en musique ?

Maciek Lasserre — Pour moi, une idée en musique vient suite à une mise en mouvement, à une volonté d'exploration. Je rencontre les idées aux cours de mes

diverses explorations et certaines entrent en résonance significative. **Pour moi, pratiquer c'est composer et composer c'est pratiquer.** Et cette « pratique » est liée à tous les autres mouvements (instrumentaux, physiques, intellectuels, spirituels, émotionnels, culturels, etc.) qui constituent mon existence.

N. F. — Y-a-t-il pour toi une préméditation ou trouves-tu l'idée malgré toi, dans la surprise, au sein de ta *praxis* elle-même ?

M. L. — Le rapport au temps dans ma pratique de composition est multiple. Il est parfois très instantané et parfois très large, prémédité. Il s'agit pour moi plutôt de rencontre générée par le mouvement, le déplacement et l'exploration...

N. F. — As-tu une sorte de concept que tu cherches ensuite à exprimer en musique et que tu aurais pu choisir d'exprimer autrement ou ton idée est-elle immanente chaque fois, lorsqu'elle survient, à la musique ?

M. L. — Dans le projet « Eskisse¹ », j'utilise par exemple à chaque niveau l'idée de symétrie qui évidemment est transposable dans tous les champs artistiques et il me semble dans tous les champs de la pensée.

N. F. — Tu ne souscris donc pas à la thèse qui veut qu'une idée ne puisse s'exprimer que dans son champ de naissance propre ?

M. L. — Je pense qu'il existe des objets sonores « purs » qui ne sont en relation avec rien d'autre que leur nature propre. Dès l'instant où ils sont observés, « rencontrés » et mis en mouvement par le musicien ou l'auditeur, ces objets deviennent alors média, force et langage. On peut chercher à décrire le même cosmos avec la musique, les mots, la peinture, etc. Et ce même cosmos décrit et exploré par la musique ou la peinture s'enrichit, se nuance alors dans la sensation, la perception et pourquoi pas la connaissance qu'on en a. Une idée en peinture pourrait tout à fait s'exprimer dans le champ de la musique. Là où la musique apporte une résonance, la peinture apporte une lumière, etc. À chaque média sa richesse, sa singularité...

N. F. — Une idée musicale, une idée qui ne peut s'exprimer, se montrer, nulle part ailleurs qu'en musique, cela n'existe donc pas vraiment pour toi ?

¹ [Eskisse - descriptif structurel - MCK PROJEKT](#)

M. L. — Je ne crois pas. Par contre la « résonance » d'une idée générée par la musique ne peut pas être transposée à l'identique dans un autre domaine. La musique a pour moi son effet propre.

N. F. — Quelle est la place du rêve dans ta vie d'artiste ? Te sers-tu de tes rêves dans tes compositions ?

M. L. — Je pratique beaucoup intérieurement. Dans des périodes de travail intense il m'arrive en effet de me rêver précisément jouant avec des sensations et une musique très « réelle ». Je n'utilise pas ces rêves pour composer mais je sens que je les « archive » au même titre que des expériences « réelles ».

N. F. — La musique est-elle là pour toi pour transmettre un message, pour exprimer des idées ?

M. L. — Elle le peut... Mais je pense que sa fonction est unique : être un vecteur d'énergie qui dépasse celui de la pensée et de l'idée. Ça ne l'empêche pas d'être éventuellement conçue et observée avec du sens, des idées, des messages, etc.

N. F. — Ce que sait dire la musique ne saurait se dire avec des mots ?

M. L. — Je pense en effet que cette fonction, cette dimension primordiale qu'implique la musique lui appartient. Dans un second temps, on peut tout à fait observer ou créer des parallèles de sujets développés en musique, en peinture, en pensée, etc.

N. F. — Souscris-tu à la sentence qui estime que la musique n'est autre que le langage des affects ?

M. L. — Je ne pense pas que la musique se limite aux affects. Il semblerait qu'en musique la sensation et la signification soient confondues. Il s'agit d'une forme de déplacement différent.

N. F. — Suis-tu par exemple Alain Badiou lorsqu'il dit parfois que la musique en terme d'affects ce n'est que joie ou tristesse ?

M. L. — Non là je décroche de Badiou. J'ai parfois du mal à discerner dans ce monde la frontière entre joie et tristesse. Ces deux idées ne sont pas des moteurs en musicologie pour moi. Par exemple, lorsque j'enseigne, je n'utilise pas cette idée reçue qu'une tonalité mineure serait « triste » et un accord majeur serait « joyeux ». Les tonalités majeures ou mineures ne sont que des contenants dans lesquels on met le contenu émotionnel que l'on souhaite. Je préfère parler de structure.

N. F. — Comment s'impose à toi une idée pour un nouveau travail ?

M. L. — Un nouveau travail se fait pour moi sur la base d'une « rencontre » avec une idée à formaliser et à travailler plus intensément. Par exemple dans le texte « Eskisse – descriptif structurel² », je fais un parallèle entre le rapport au plan pictural chez Malevitch et le « centre » compositionnel dans le morceau « Eskisse ».



² [Eskisse - descriptif structurel - MCK PROJEKT](#)

N. F. — Quelle est la part du visuel dans l'affaire ?

M. L. — Visuellement j'ai toutes sortes de visions qui habitent mon esprit. Parfois précises, parfois opaques mais très puissantes, parfois en mouvements, parfois figées... Il y a aussi la synesthésie qui fait voir à certains musiciens des couleurs en relation aux sons. Ce n'est pas mon cas. Olivier Messiaen est allé loin dans ce sens, Kandinsky aussi... Voir et entendre m'apparaît très intimement lié... En ce moment j'ai des réflexions sur l'aspect vibratoire des choses. Il me semble que par exemple, la couleur, le mouvement, la pensée et évidemment les sons ont des qualités vibratoires qui se confondent souvent...

Réception, transmission

N. F. — Si pour toi « composer c'est pratiquer et pratiquer c'est composer » cela pose la question de l'interprétation. Quelle place a-t-elle dans ton travail ?

M. L. — J'ai l'impression de ne pas avoir beaucoup réfléchi à cette question dans le passé. Spontanément, je te dirais que lorsque j'interprète une autre musique que la mienne je suis dans la préoccupation de mettre deux aspects importants en phase. D'une part, la nature la plus « pure » possible de la musique à interpréter (ses idiomes, sa qualité, sa fonction, son esthétisme, etc.) à mettre en relation avec, d'autre part, mes aptitudes du moment (techniques, physiques, mentales, etc.). Et du coup, l'objectif est, il me semble, de développer la relation la plus « centrée » possible entre moi et cette musique. Je me rends compte en écrivant qu'en recherchant ces éléments les plus « purs » ou disons « universels » dans la musique de l'autre, c'est exactement la même chose que je recherche dans ma musique. **Je recherche donc ma propre musique dans celle de l'autre.** Et d'ailleurs, lorsque je travaille et interprète ma musique, ce principe d'être moi, le plus centré possible en face de ma musique est ma façon de bien interpréter. Une chose importante aussi, pour en revenir à cet aspect « vibratoire », il y a une joie importante à se sentir dans le juste. On ressent parfois une résonance entre soi et le compositeur, et/ou le public, qui nous donne l'impression d'être dans le juste, d'interpréter juste... C'est difficilement explicable.

N. F. — Cherches-tu avec tes compositions à véhiculer un sens toujours déterminé en amont ?

M. L. — Je pense qu'il y a plusieurs niveaux, plusieurs qualités de lecture et d'écoute dans ma musique et dans celles de beaucoup d'autres, avec des sens véritables,

vérifiables, techniques, signifiants, sensibles, etc. et puis il y a celui qui dépasse notre capacité à signifier ou même à ressentir, celui qu'on explore sans cesse, celui vers qui, il me semble, on est tous, les artistes et les autres, instinctivement mis en mouvement...

N. F. — Qu'elle est ta conception de l'inspiration, ton rapport au divin ?

M. L. — J'y reviendrai, mais je pratique l'Islam. Le soufisme en est la voie et les voies internes. Tout devient alors guide et inspiration. Deux citations qui me guident : « Des formes universelles conçues en tant que signe et image du dynamisme universel... » (Kazimir Malevitch) et « Ce que la sagesse requiert est ce qui agit dans le cosmos... » (Ibn Arabî)

N. F. — Malevitch et Ibn Arabî, c'est là un nouage singulier...

M. L. — Avant de continuer je voudrais préciser que toutes ces réponses sont les réponses d'un moment. Elles pourraient complètement varier si je répondais une heure plus tôt ou un mois plus tôt.

N. F. — Très bien. Poursuivons en abordant un tout autre domaine... Je voulais en effet te demander quelle est la place des mathématiques dans ton œuvre.

M. L. — Les « mathématiques » sont pour moi l'outil qui me permet de modéliser la résonance/énonciation rencontrée et de développer plus de vitesse et de puissance dans la réalisation, la pratique, l'improvisation, la compo, la transmission, etc. Il s'agit évidemment d'un outil parmi beaucoup d'autres. Les mathématiques ont aussi dans mon travail des qualités esthétiques et une dimension poétique. Mais je veux aussi rappeler que les mathématiques sont complètement présentes dans les traditions musicales occidentales, à travers le solfège, l'harmonie... et probablement dans bien d'autres traditions musicales.

N. F. — Tout un pan de la musique contemporaine est étroitement lié aux mathématiques. Comment tu te situes par rapport à cette musique-là ?

M. L. — Je suis très intéressé par la musique contemporaine. J'aime Schönberg, Messiaen, Ligeti, Per Nørgård parmi beaucoup d'autres. La musique contemporaine

s'inscrit dans la continuité d'une tradition d'écriture européenne. Le jazz a toujours été influencé par la musique écrite européenne. Steve Coleman, Steve Lehman, Tyshawn Sorey, Vijay Iyer et beaucoup d'autres la font aujourd'hui vivre à travers le jazz. Elle est aussi très présente dans notre quotidien notamment dans le *Sound design*, le son à l'image, les musiques de film, pub, etc. Elle est à mon avis beaucoup moins élitiste que ce qu'on pourrait croire.

N. F. — Tu évoques Schönberg. Est-ce qu'il t'influence dans ton travail ?

M. L. — Il y a dans ma musique des suites, des séries, des frises. Ce sont simplement des outils, tel que l'alphabet, la grammaire, etc. On utilise depuis très longtemps en musique ce type d'outils, par exemple le tempérament, les gammes, les modes, les métriques, le solfège, etc. Schoenberg a été très créatif en utilisant des outils radicalement différents de ceux de ses pères. Il n'y a pas pour moi de hasard de sens ou signification dans son travail, il a une pratique très puissante en rupture. Le sens y est très fort.



N. F. — Très bien. Quittons le conceptuel pour le sensible. Quelle est la place de l'émotion dans ta musique ?

M. L. — C'est une question plus difficile. Je n'ai jamais orienté mon travail et ma réflexion vers l'émotion. Il me semble qu'elle est présente partout, tout le temps. Je n'ai pas l'impression qu'il s'agisse d'un outil ou d'une aptitude. La sensibilité oui. Développer sa capacité à percevoir et ressentir est très intéressant pour un musicien. Je pense que lorsque je joue ou écoute de la musique, les émotions qui circulent chez moi sont plutôt d'origine hors-musique.

N. F. — Pratiquer c'est pour toi autant jouer, qu'écouter, ce qui laisse entendre que le spectateur-auditeur de musique est actif dans l'affaire ?

M. L. — Oui bien sûr, les perceptions d'un public sont autant de dimensions et d'éclairages nouveaux sur l'objet-musique partagé.

N. F. — Cherches-tu dans ton approche à provoquer quelque chose de précis chez l'auditeur ?

M. L. — Comme je l'ai évoqué précédemment l'auditeur participe à ma démarche, quelle que soit sa réaction. Il me permet d'élargir la vision que j'ai de ma propre musique. Il me permet de mieux expérimenter, d'explorer plus loin avec de nouveaux paramètres, avec des nouvelles lumières. Il n'y a pas de bonnes ou mauvaises réceptions dans la mesure où elles sont réelles/vraies.

N. F. — Tu enseignes, et cela semble avoir une place importante dans ta manière même de faire de la musique. Comment conçois-tu cette tâche ?

M. L. — La musique peut se pratiquer ensemble. En général, je partage avec l'étudiant ou le groupe d'étudiants mes préoccupations du moment en face de leurs personnalités, leurs niveaux, leurs attentes. Parfois mes préoccupations sont avancées et parfois simples. Donc oui quand ce n'est pas une activité exclusive, je trouve l'enseignement très sain et enrichissant. C'est un autre temps privilégié pour ma musique.

Influences et formation

N. F. — Pourquoi ce choix de vouer ta vie à faire de la musique ?

M. L. — **La musique a été pour moi une ouverture lumineuse à un moment de ma vie où j'étais en échec** scolaire, familial, social, etc.

N. F. — Te souviens-tu d'être « entré en musique » un beau jour ?

M. L. — Il y a deux choses : moi qui « entre » soudainement en musique avec (auto)détermination, conviction, et une forme de violence (je m'en souviens assez précisément) et la musique qui « entre » lentement en moi depuis toujours et jusqu'à aujourd'hui...

N. F. — Qui sont tes maîtres et pourquoi eux ? Par exemple la rencontre avec certains musiciens a-t-elle fait césure ?

M. L. — J'ai des maîtres « fantômes » et des maîtres musiciens précis. Quand je dis « fantômes » il s'agit de maîtres « hors musique » parfois abstraits, de rencontres, d'intuitions, d'expériences, d'observations, etc. Ils sont très importants pour moi et l'influence de ces différents « guides » sur ma musique est immense. Pour les maîtres musiciens (vivants et rencontrés), il y en a quelques-uns. Il y a évidemment Steve Coleman. Il y a eu un stage à Montpellier en 2001 qui a laissé des traces importantes chez moi (et un disque « *resistance is futile*³ »). Il y a en tout cas un avant et après pour ce qui est de la compréhension de sa musique et de la musique en général. Il y a également Steve Lehman avec qui j'ai étudié à New-York en 2006. Il participe à mon premier album « *Eskisse*⁴ » et on vient de sortir un disque ensemble « *Steve Lehman & Sélébéyone*⁵ ». Il y a aussi Magic Malik qui a participé à mon deuxième album « *Forces*⁶ », je joue aujourd'hui dans plusieurs de ses nouveaux projets. Pour la question de la formation j'ai évidemment une affection particulière pour l'autodidactisme. Mon parcours est assez multiple. J'ai été longtemps autodidacte et j'ai ensuite pendant quelques années cherché à obtenir le plus d'informations possibles auprès de professeurs.

³ <http://m-base.com/recordings/resistance-is-futile/>

⁴ <http://mckprojekt.bandcamp.com/album/eskisse>

⁵ <https://stevelehman.bandcamp.com/album/s-l-b-yone>

⁶ <http://mckprojekt.bandcamp.com/album/forces>

Le corps, l'instrument

N. F. — Qu'est-ce qui fait selon toi la spécificité du sax soprano par rapport à tous les autres instruments ?

M. L. — Son ambiguïté et sa résistance sont pour moi deux grandes qualités. Son ambiguïté offre des possibilités d'adaptation et d'hybridation. Il ne s'agit pas d'un instrument « typé » stylistiquement. Et il reste à mon avis aujourd'hui beaucoup à explorer. Sa résistance (il s'agit d'un instrument peu homogène et dur à jouer) me pousse à me rencontrer et à développer une singularité dans mon approche de la musique.

N. F. — Peux-tu nous dire quelque chose de la « jouissance » qui t'est propre en tant que sujet musicien.

M. L. — Je remplacerais l'idée de jouissance par les idées de grâce et de vérité. Les instants de grâce pure sont les instants pour lesquels je travaille, je me prépare. Tout le monde sait qu'ils sont vrais. Il n'est pas nécessaire d'en parler pour en être sûr. Je ne crois pas que cette vérité soit exclusive à la musique.

N. F. — Que t'a appris ta pratique sur ton propre corps ?

M. L. — L'instrument est un guide pour le corps. La nécessité d'avoir un corps aligné à l'instrument m'a donc poussé à mieux me connaître. Je me suis tourné depuis plusieurs années vers des arts martiaux et des exercices traditionnels qui me permettent de conscientiser l'utilisation de mon corps. Notamment la relation interne/externe. Lorsque je réussis à maîtriser et à ressentir cette relation, c'est physiquement et musicalement très puissant !!! **La force n'est pas localisée en un point précis mais elle est très globale.**

L'œuvre

N. F. — Quelle est ta composition préférée ?

M. L. — Je crois qu'il s'agit du morceau « Asr⁷ » dans « Eskisse ». Techniquement il s'agit d'un jeu de permutations et de polyrythmie avec des éléments harmo-mélodiques qui font référence à « Giant step » de John Coltrane. Le résultat me plaît particulièrement, il n'y a pas de solo, pas d'*ego*. L'élément pur semble être respecté... Je l'ai appelé « Asr » qui signifie « temps » en arabe et qui est une sourate courte très forte.

N. F. — On ne peut qu'être interpellé par les titres de tes compositions.

M. L. — Oui les titres sont pour moi une extension à la musique elle-même. Par exemple le morceau « Origines ». Au commencement de ma démarche de compositeur, la fonction d'un titre était pour moi et entre autre, celle d'un corps, d'une enveloppe dans laquelle une musique pouvait vivre. Les noms de personnes étaient alors parfaitement adéquats (Aya, Hanna, Adama, etc.). Les personnes se sont muées en lieux et espaces, le morceau « Origines » s'appelait à la base « Rachidia III » qui est un quartier d'une ville marocaine, puis en concepts et visions (Uwertura, Eskisse, Infini, Forces, etc.). Mes titres comme ma musique sont très modulaires. Un morceau peut prendre plusieurs formes et être incarné par différents noms.

N. F. — Peux-tu nous dire un mot de ta collaboration avec Steve Lehman sur l'album « Sélébéyone » qui vient de sortir ?

M. L. — Ce projet part de discussions et d'intérêts partagés sur la composition, le jazz aujourd'hui, l'électronique, la musique contemporaine, le rap, etc. On a réfléchi et présenté ce projet au FAJE (French American Jazz Exchange) qui nous a donné les moyens de réaliser des résidences, concerts et enregistrements. L'idée était de générer une nouvelle musique qui intégrerait les idiomes propres au rap, au jazz et à l'écriture contemporaine dans un même ensemble. J'y ai composé quatre morceaux sur neuf. Il y a une connivence entre son écriture et la mienne tout en étant très différentes l'une de l'autre. J'ai une écriture plus modulaire là où la sienne a une « structuralité » beaucoup plus intense que la mienne.

⁷ <https://mckprojekt.bandcamp.com/album/eskisse>

Sélébéyone

Gaston Bandimic - Vocals (Wolof)

HPrizm - Vocals (English)

Steve Lehman - Alto saxophone

Maciek Lasserre - Soprano saxophone

Carlos Homs - Piano and keyboards

Drew Gress - Acoustic bass

Damion Reid - Drum set

1	Laamb	6:07	Tracks 1, 2, 5, 8, and 9 composed, sequenced and produced by Steve Lehman with lyrics by HPrizm and Gaston Bandimic.
2	Are You In Peace?	5:57	
3	Akap	2:16	
4	Origine	4:49	Tracks 3, 4, 6, and 7 composed, sequenced and produced by Maciek Lasserre with lyrics by HPrizm and Gaston Bandimic.
5	Cognition	5:52	
6	Hybrid	4:00	
7	Dualism	4:36	
8	Geminou	1:31	
9	Bamba	6:19	

Cover Image:
Mark Bradford's *The Devil is Beating His Wife*
(detail) 2003. © Mark Bradford.
Courtesy of the artist and Hauser & Wirth.

 PI RECORDINGS

N. F. — Tu évoques la musique électronique. Que permet le studio que ne permettrait pas le *live* et inversement ?

M. L. — Il est évident que les rapports au temps et à l'espace sont très différents en studio et en concert. Je n'ai pas de préférence particulière, j'y vois simplement des opportunités différentes. Au studio et au concert j'ajouterais aussi le temps singulier de l'écriture, de la composition. L'électronique est un instrument nouveau qui ajoute des paramètres à la composition, au *live* et au studio. Tous ces éléments offrent à la musique des possibilités infinies.

Pour conclure

N. F. — Pour conclure, peux-tu nous parler de ton travail actuel ?

M. L. — Oui, je suis en train d'écrire le nouveau répertoire du MCK Projekt, je travaille également la musique de Sélébéyone et de Magic Malik en vue de prochains

concerts et je prépare par ailleurs un projet solo autour de la notion d'intervalle (temps et espace...).

L'idée fondamentale dans ma musique est probablement très unifiée mais les voies pour y arriver sont multiples.