



JONAS KOCHER

LE SOUFFLE DE L'ÉLECTRONIQUE

PAR KASPER T. TOEPLITZ

W/HANS KOCHER
BADEN (SUISSE), 2012

© URS SCHMID

C'est sûr que l'accordéon, ce n'est pas ce qui vient en premier à l'esprit quand on parle de musique d'avant-garde, d'expérimentation, de recherche sonore – et sans doute que vu depuis la France, avec l'image des flonflons musette, de la bouteille de rouge et des champions du bal populaire, l'accordéon est encore plus difficilement pris au sérieux, desservi qu'il est par ces assimilations. Alors, quand on ajoute que l'accordéoniste peut-être le plus novateur, ou simplement le plus surprenant, que l'on ait eu l'occasion d'entendre (on dira : de "découvrir") récemment est, de plus, suisse, on a presque l'impression de faire un canular ; on se serait attendu à un autre instrument, quelque chose de plus furieusement moderne (qu'il y ait au moins de l'électricité dedans, ou mieux, de l'électronique, des capteurs ou un réseau de neurones!), et aussi à un autre endroit, quelque chose de plus "sexy", comme Berlin (qui se dit elle-même "pauvre, mais sexy"), New York, Los Angeles, ou encore une capitale d'Asie, Tokyo ou Shanghai.

Mais voilà, tout cela n'est pas aussi simple qu'il y paraît, ou plutôt les catégories sont bien moins arrêtées qu'il y a à peine quelques années, et on n'est plus dans la fascination que l'électronique a pu exercer il y a peu, il y a au contraire comme un retour aux instruments (au sens traditionnel du terme) – en tout cas, on voit dans les concerts de plus en plus d'instrumentistes et de moins en moins de laptops – et l'apport de l'électronique à la musique semble, aujourd'hui, se poser plus en

termes de pensée que d'instrumentarium, de la même façon que le vieil antagonisme de l'improvisation face à la composition semble disparaître pour laisser place à deux façons de faire visant une même finalité : produire de la musique. Quant à la Suisse, oui, elle paraît ces derniers temps être le lieu de nombreuses activités musicales, d'une agitation artistique soutenue – avec des lieux comme Cave12, ou le festival LUFF, et de nombreux musiciens, mais aussi une forme de fédération entre eux, comme ce que l'on voit autour du label Insubordinations et de son grand orchestre d'improvisateurs, l'Insub meta orchestra, ou encore, à Bâle, avec un ensemble aussi innovant que Phoenix, qui construit de réels passages entre musique contemporaine et nouvelle(s) musiques(s).

Et donc, au cœur de ces brassages d'idées, il y a Jonas Kocher, qui est suisse, joue de l'accordéon, et produit une musique étonnante d'inventivité, tant dans la forme que dans la recherche sonore – en jouant pourtant de son instrument tel quel, sans modifications et sans apport électronique, préférant, lorsque l'acoustique des salles le permet, se passer même de l'amplification. Sa musique n'en est pas moins fortement électronique, sinon dans les faits, du moins en pensée, dans sa conception, et dans sa façon d'imaginer son instrument ; sans doute paradoxal pour quelqu'un qui a commencé l'étude de la musique de la façon la plus traditionnelle qui soit : *« J'ai étudié l'accordéon classique pendant quatre ans ; la formation classique te donne une base solide : maîtrise de l'instrument, son,*



connaissance et pratique du répertoire, formes, etc. Et ça te donne un métier, qui me sert tous les jours encore. Je ne rejette donc pas du tout mon passé d'étudiant au conservatoire ». Mais il ajoute rapidement : « Après, il faut réussir à se libérer de ce système très étroit, n'en garder que le meilleur pour nourrir ta pratique. Mais ça, c'est plus une affaire de personnalité, de besoin et d'ouverture ». Visiblement, il y a eu et besoin et envie d'ouverture, puisqu'il parle de trois années « d'études assez libres, dans le domaine du théâtre musical, et c'est à ce moment-là que j'ai aussi commencé à faire mes propres compositions, surtout scéniques ou performatives ; et dans ce cadre, j'ai eu l'occasion de travailler quelques fois avec Georges Aperghis, sur sa musique, et aussi sur l'élaboration d'un projet personnel. Mais c'est surtout certaines rencontres déterminantes avec des musiciens/compositeurs qui ont influencé mon travail et constituent la base sur laquelle il se développe actuellement ».

Et même s'il cite, parmi ces rencontres déterminantes, celles avec Teodoro Anzellotti (accordéon), Daniel Ott (performance, composition), Ruedi Häusermann (théâtre musical), Urs Leimgruber (improvisation), Michel Doneda (improvisation) ou Eric Gaudibert (composition), il semble pourtant, à discuter avec lui, que la rencontre la plus importante que Jonas ait faite – même si lui-même insiste plutôt sur les rencontres humaines – ce soit celle avec l'improvisation et le changement de pensée que celle-ci lui a imposé : « Vers la fin de mes études d'accordéon, j'ai découvert l'improvisation, et je me suis aperçu que c'était quelque chose qui m'intéressait profondément, mais avec l'instrument, j'étais bloqué : je ne trouvais pas ; avec tout le bagage académique, je me retrouvais à jouer des choses "cliché", je n'arrivais pas à trouver la distance. J'ai donc presque arrêté l'accordéon, et, comme beaucoup, j'ai bidouillé avec l'électronique – des feedbacks, des choses comme ça – et ça m'a permis d'approcher le son sans passer par l'instrument, qui était une barrière ». C'est très certainement là que se situe la différence, dans le changement de perspective, de pensée sur la musique, plutôt que dans le changement (technique ou formel) de l'instrument, la façon de l'approcher, ou ses éventuelles transformations. D'ailleurs, les tentatives de Kocher de manipuler ou "augmenter" électroniquement son instrument n'ont pas duré longtemps, ni ne lui ont paru particulièrement prometteuses : « J'ai fait, à un moment, au début, des essais très naïfs de mettre de l'électronique "sur" l'instrument, d'essayer des traitements sur le son de l'accordéon. Très vite, j'ai trouvé ça pas intéressant. Après, j'ai travaillé avec des objets, essayé de préparer le son de l'accordéon, mais ça reste très limité sur cet instrument, ça n'est pas comme un piano où tu peux aller à l'intérieur. Et maintenant, j'ai tout enlevé, je ne fais que de l'accordéon "pur", je me concentre sur ce que l'instrument peut me donner, sur ses limites, et pour moi c'est là qu'est le cœur du truc ». Même si on trouve des accordéonistes travaillant à l'intérieur de leur instrument – le musicien français Claude Parle en est un exemple, qui parle de modifier les lames de son accordéon pour obtenir des sons différents – Jonas précise que « les lames font la qualité du son, oui, mais c'est toujours fixé : telles lames font ce son-là ; après, ce sont aussi des questions d'accordages : tu peux faire accorder ton accordéon en tiers de ton, en quart de ton – il y a eu des choses qui ont été écrites, Klaus Huber par exemple, pour accordéon en tiers de ton, Pauline Oliveros a travaillé sur des accordages naturels – et tout ça, ça ouvre des possibilités intéressantes. Tout ça, j'y pense un peu, mais je n'ai pas les moyens financiers, pour le moment, d'avoir deux instruments. Pauline Oliveros, j'ai écouté un peu ce qu'elle fait, j'ai même eu l'occasion de la rencontrer lors d'une tournée aux États-Unis, et c'est vrai que c'est très intéressant, ces intervalles naturels ; après, sa musique, ce qu'elle en fait... je préfère sa musique électro-acoustique ».

Il y a fort à parier que ce qu'il dit là sur la musique d'accordéon d'Oliveros vaut pour son écoute musicale en général : bien qu'il soit évidemment accordéoniste, et que la création de sa musique passe en grande partie par son instrument, on ne sent pas chez lui la vénération de celui-ci, l'idolâtrie, telle qu'on peut parfois la sentir chez d'autres musiciens – souvent guitaristes, d'ailleurs, comme si cet instrument, peut-être parce qu'il a été une icône de la musique de la deuxième partie du XX^e siècle, succédant au saxophone, obligeait à une écoute musicale passée par le prisme de l'instrument. Musicien, instrumentiste, on est toujours un peu balancé, dans nos choix d'écoute, entre l'instrument et la musique, tout comme on l'est entre la technique et la musicalité – mais les proportions varient, et on sent chez Jonas Kocher que ce qui l'emporte, ce n'est pas la fascination de son instrument, mais bien celle d'une certaine idée musicale, et comment celle-ci est héritée d'une pensée électronique de la musique ou du son : « Etant passé par l'électronique, tu repenses complètement la temporalité, le son, la façon de construire une musique : et pour ça, ça a été une très bonne expérience de passer quelques années à faire des bidouillages électroniques ». Et à entendre le début de son disque solo (sobrement, mais aussi justement intitulé *Solo*), le souffle long, sûr mais pourtant hésitant, la longue poussée d'air, la distance avec une grande partie de la production d'aujourd'hui pour cet instrument, l'accordéon, est posée d'office. Parce que oui, il y a beaucoup de pièces d'accordéon, et on a eu tort de ne parler que de musette : qu'il suffise de faire un tour sur le site internet de Pascal Contet, qui est un peu le "Monsieur accordéon" de la musique contemporaine, et on trouve une impressionnante liste de noms de compositeurs, et pas des moindres, ayant écrit pour accordéon (depuis Berio et Kagel jusqu'à Bedrossian ou Abecassis, passant par Gubaidulina, Nordheim ou Baboni-Schilingi), mais souvent (et sans affirmer avoir entendu toutes ces pièces), tout cela est trop du côté de l'instrument : on y sent trop la démonstration de "l'instrument utilisé autrement". Tandis que chez Kocher, c'est une musique que l'on entend : la question de l'instrument la produisant ne vient pas, ou du moins ne s'impose pas. Le début du *Solo* est significatif à cet égard : ce souffle, sans doute ce qui peut définir le mieux un instrument dont une des parties essentielles se nomme soufflet, un souffle pourtant qui pourrait sembler électronique, mais sans aucunement essayer de se faire passer pour électronique – il ne s'agit pas d'une transcription d'un son électronique ni d'une imitation de synthétiseur : ce n'est que le début de la musique, qu'elle soit jouée à l'accordéon ou pas.

S'il est curieux, mais en fin de compte pas surprenant, de voir comment le déplacement de sujet se fait rapidement, comment, lorsque Jonas Kocher commence à parler d'improvisation, c'est immédiatement de la musique électronique (ou plutôt de sa pensée) qu'il parle, le même déplacement se produit lorsqu'on parle avec lui de l'improvisation et de son rapport à la composition. Celui qui insiste pour se présenter comme improvisateur ajoute rapidement la composition à sa pratique : « Je suis les deux, improvisateur et compositeur. J'arrive depuis quelques années à assumer le statut de compositeur : oui, j'écris – je compose – aussi, mais par des voies détournées. Je ne suis pas passé par les voies académiques, pour l'étude de la composition, et en fin de



w/Dafni Stefanou
Athènes, 2012
© Anastasia Tseliou

w/Gaudenz Badrutt
Berlin, 2013
© Nicolas Wiese



Recording session
w/Michel Doneda
Cerbère (France), 2013
© Jonas Kocher



compte, j'en suis très content : d'un point de vue classique, mes outils sont limités, mais d'un autre côté, ça me pousse vers d'autres choses, ça ouvre d'autres portes. Mais pour moi, ce sont des activités très différentes, que je sépare. L'une influence l'autre, clairement, mais dans le processus de réalisation du travail, ce sont pour moi deux activités qui sont très différentes — mais en fait, au travers de ces deux façons de travailler, je travaille la même chose, même si c'est avec deux approches différentes ». Et s'il semble que le travail de composition l'occupe à part égale avec sa pratique de la musique improvisée, et que le "je compose aussi" semble en fait dire "je compose autant que je joue, ou improvise", cette double activité dont il dit qu'elle s'est développée très naturellement, avec le temps, il l'explique par des raisons économiques : « Je ne fais que de la musique, oui, mais ce n'est pas avec les concerts que je gagne ma vie, c'est évident : je travaille parfois pour la Radio Suisse — des Hörspiels (il y a toujours un studio de Hörspiel à Bâle, mais ils sont en train de le démonter peu à peu...) — le théâtre et la danse parfois, mais pas trop souvent, et il y a surtout les commandes de composition : c'est souvent pour des ensembles de musique contemporaine, pas des ensembles très connus : je n'ai jamais eu de commande d'un ensemble vraiment connu, c'est plutôt de la nouvelle génération. Un quatuor de Londres m'a récemment passé la commande d'une pièce de 35 minutes pour violon, violoncelle, piano, clarinette et électronique, pour laquelle j'ai utilisé une notation traditionnelle intégrant des éléments de théâtre musical — j'avais travaillé avec Aperghis à l'époque, c'est une rencontre, avec d'autres, qui laisse des traces. Tout ça est plus un travail de compositeur ; parfois c'est très écrit, d'autres fois moins, mais le travail en amont est un travail de composition, oui. Je travaille beaucoup avec la présence du musicien, qu'il fasse du son ou pas : le fait de jouer ou de ne pas jouer, la gestique, mais aussi le rapport avec l'espace, le son dans l'espace : à quel endroit ? pourquoi ? à l'extérieur ? — des phénomènes de perception... Dès que tu commences à travailler avec autre chose que seulement le musicien qui joue de façon traditionnelle, tu vas vers des choses scéniques, vers des choses visuelles, vers des choses électroacoustiques — l'espace, l'écoute ».

Cet espace est peut-être ce qui marque le plus dans le travail de Kocher, et dans certains disques, comme son duo avec Gaudenz Badrutt (*Strategy of behaviour in unexpected situations*), ou le CD de duos (*Duos 2011*), c'est pratiquement ce que l'on entend le plus : une habitation de l'espace. Et lorsqu'on lui dit que, oui, effectivement, on sent ce travail de composer l'espace et le temps, il fait une nouvelle pirouette et parle, là, d'impro-

visation — oppose au langage du compositeur celui de l'improvisateur : « J'ai un langage qui est très défini, et utiliser tel mode de jeu, tel son, telle durée, c'est un choix. Et comment tu l'ordonnes dans le moment présent, c'est ça, pour moi, la part d'improvisation : comment tu utilises toutes les possibilités de ton langage, mais aussi comment tu cherches chaque fois à le pousser dans ses retranchements, à aller plus loin. C'est clair que tu te répètes tout le temps : après, c'est par les décisions prises sur le moment que ça se renouvelle constamment. C'est pour moi le défi en tant qu'improvisateur d'avoir cet état qui te permet d'être complètement ouvert et d'avoir recours à ce qu'il faut au moment donné sans tomber dans tes clichés personnels — et c'est pas facile. Par exemple, le disque des duos, c'était pas du tout l'idée de faire quelque chose de conceptuel : les formes se sont présentées d'elles-mêmes avec les gens avec qui je jouais, il s'agissait à chaque fois de développer une pièce à partir de la direction donnée par le moment même ». Si on insiste pour dire que le tout sonne quand même très composé, qu'il y a une unité très claire dans le travail, ce qui semblerait étonnant dans un simple assemblage de duos improvisés, fait dans des lieux et à des moments différents, avec des personnalités différentes (Hans Koch, Patricia Bosshard, Christian Wolfarth, Gaudenz Badrutt, Urs Leimgruber, Christoph Schiller et Christian Müller), tous musiciens dont il précise qu'ils ont "des langages très définis", il répond qu'« il y a mes modes de jeu qui reviennent dans les différentes pièces, qui vont plus ou moins dans telle ou telle direction, il y a une façon de produire le son qui est identique. Il y a quelque chose de commun dans tout ça, et les gens avec qui j'ai décidé d'enregistrer sont des gens avec qui j'avais des affinités. Ça reste ma musique, avec l'influence du partenaire avec qui j'ai enregistré : pour moi, c'est la grande différence entre composition et improvisation — même si la composition, ça peut se réduire à trois notes sur un bout de papier — c'est le fait que tu décides par avance d'un certain développement ou d'un certain ordre du matériau : tu es donc dans la réalisation d'une pensée qui a eu lieu avant, alors que dans l'improvisation, même si je peux utiliser le même matériau, il n'y a pas de pensée en amont. C'est ce que je recherche en tant qu'improvisateur, cette chose sur le moment ; tout peut arriver à chaque instant : tu choisis d'aller dans cette direction, mais il faut toujours relâcher, toujours laisser cette ouverture à l'instant ». L'explication est belle et paraît convaincante, mais il la bat en brèche, lui-même, aussitôt, parlant du très beau projet de groupe, "300 basses", trio d'accordéons (avec Alfredo Costa Monteiro et Luca Venitucci), dont



le nom vient du nombre de basses disponible sur les trois instruments combinés. « On a six pièces, c'est ce que l'on joue en tournée, six pièces — et là c'est un matériau défini. On a eu des grandes discussions avec Alfredo, on n'est pas d'accord sur ce que ça signifie, "improviser". Il y a bien sûr différentes façon de définir ça et de l'utiliser : soit tu utilises ça comme un moyen à l'intérieur d'un cadre donné, soit comme une chose complètement ouverte, auquel cas le cadre est donné de toute façon par ton langage, ou par le lieu, ou autre chose. Mais pour ce projet à trois accordéons, c'est vraiment "cette pièce, c'est avec CE matériau, uniquement", et la structure de la pièce, elle, est improvisée. Le matériau est extrêmement défini : pour moi, ce sont des compositions. Après, c'est clair que le matériau, à l'intérieur, il bouge, mais puisque le cadre est tellement défini, je ne vois pas la part d'improvisation. Et c'est pour cela que quand je travaille comme compositeur, il y a toute une réalisation intellectuelle en amont, un cheminement qui se fait sur la durée, alors que quand j'improviser, l'intellect est mis à contribution de façon totalement différente. Pour moi, c'est là qu'est la différence basique ».

A se poser encore plus la question de ce qui sépare les deux pratiques, pourtant si étroitement liées chez lui, il finit par dire : « quand je joue, j'ai une autre tension intérieure, selon que j'improviser ou que je réalise quelque chose qui a été pensé — je ne suis pas dans le même état physique... » et il semble bien que ce soit là que se place la différence pour Kocher : dans le fait et la manière de s'investir, physiquement ou intellectuellement, dans sa vision musicale. D'ailleurs, parlant de ses compositions, il précise : « je m'inclus parfois comme musicien dans les choses que j'écris, mais j'ai un peu de mal, parce que j'ai besoin d'avoir ce recul : c'est pas évident ; ça arrive, mais généralement, je préfère séparer les deux ». Et interrogé sur des possibles "zones ouvertes" dans ses compositions, plages permettant éventuellement à ses interprètes d'éprouver, eux aussi, cet autre état physique, cette tension intérieure, il dit ne pas en prévoir : « Non, il y a là un matériau qui est très défini, avec des règles de jeu qui sont très définies, et là... en tant que compositeur, je sais comment je veux que ça sonne et je n'ai pas de raisons de laisser d'ouverture. Ce n'est pas une démarche qui m'intéresse. Il peut y avoir des paramètres ouverts, mais qui n'ont pas de conséquence sur la forme ». Alors que dans le jeu improvisé, ce sur quoi il attire l'attention, ce sur quoi il insiste, c'est sur la "stratégie" de l'improvisation, bien plus que sur le matériau ou encore sur la technique instrumentale : « le langage ou la technique est une affaire personnelle — tu dois être prêt, mais c'est de la cuisine personnelle ». Ce à quoi s'ajoute évidemment le choix des partenaires d'improvisation, même si Jonas insiste aussi sur le besoin du solo : « la structuration de la pratique, c'est savoir avec qui jouer, mais aussi présenter sa musique seul, en dehors des collaborations ». Quant aux collaborations elles-mêmes : « c'est les hasards des rencontres qui se passent bien — le plaisir de jouer et de passer du temps ensemble, l'intérêt pour les mêmes choses ; il y a quelques musiciens avec lesquels le travail s'est établi maintenant sur la durée, comme Michel Doneda, Gaudenz Badrutt, le trio d'accordéons... Il y a aussi Insubordinations, Jacques Demierre, Christian Wolfarth... Après, il y a toujours des gens qui gravitent autour... » Une communauté d'esprit qui se préoccupe d'une certaine musique, qui ne se définit pas uniquement par l'improvisation, mais plutôt, dit-il, par une certaine qualité d'écoute : « ce que je trouve difficile avec certains improvisateurs, souvent issus de jazz ou du free, c'est qu'il y a un focus sur le jeu instrumental — tout ce qui est autour n'existe plus : ce qu'ils font est bien sûr aussi de l'improvisation, mais ce qu'ils en font est plus... sportif, je dirais, plus axé sur la performance — parfois ce sont des joutes... Il me manque l'écoute ».

Cette façon de prendre du recul par rapport à la seule façon de faire — improviser — au profit de la finalité — une certaine musique — est aussi mise en avant quand Jonas Kocher parle de l'enseignement de l'improvisation, ou de sa perception par le milieu de la musique contemporaine classique : « En Suisse, l'enseignement de l'improvisation est depuis peu obligatoire dans le cadre d'un cursus de formation de musicien professionnel, alors que pendant des années, ça n'avait pas lieu d'exister. Mais il y a un grand malentendu : c'est souvent enseigné par des musiciens, instrumentistes, de musique contemporaine, qui vont piocher dans des partitions des choses qui sonnent bien, et qui disent que bien sûr ils improvisent, alors qu'ils ne jouent qu'en imitation, toujours plus fort, et voilà : c'est ça l'improvisation ! Alors qu'il manque la pensée sur le son, sur l'écoute, sur le travail des espaces, et sur les dimensions politiques et philosophiques de la pratique. Les gens, les étudiants, ils sentent bien qu'il manque quelque chose, qu'on ne leur donne pas de pistes de réflexion sur ce qu'est le son, l'improvisation, sur ce que ça veut dire en termes de choix, de responsabilité que tu as en tant que musicien, de pourquoi je joue ça — ce sont pour moi des notions fondamentales, qui ne sont souvent pas du tout abordées par l'enseignement de l'improvisation. De même, la musique contemporaine est encore et toujours très formatée, elle évolue en circuit fermé : la connaissance de la musique contemporaine chez les musiciens de ce que l'on nomme "expérimental" ou "improvisation" est plus grande que le contraire, que la connaissance de ces musiques-là par le monde de la musique contemporaine... En Suisse, je vois ça très bien — je suis dans le comité de l'Association Suisse des Musiciens, qui est l'association des compositeurs de musique contemporaine — et je défends les musiques expérimentales et improvisées, qui ont une place là-dedans, cela a été décidé ainsi, et c'est bien car elles bénéficient d'un peu de soutien financier et d'une "officialité" ; mais dans le fond, il y a une grande incompréhension, et surtout une grande méconnaissance de ces pratiques qui sont juste tolérées. C'est très difficile d'avoir une discussion avec ces gens-là, parce qu'il y a beaucoup d'a priori : la musique contemporaine "officielle" étant encore très définie par une pensée issue du XIX^e siècle, tout ce qui sort de ce cadre est souvent pris un peu... » — il ne finit pas sa phrase, bien qu'on la comprenne, et précise, comme en une sorte d'explication : « Mais c'est par manque d'ouverture d'esprit et de connaissance, et c'est dommage ».

Et on peut en venir à penser que c'est ce "grand malentendu" sur ce qu'est l'improvisation qui rend si séparées les deux facettes du travail de Kocher, les processus en jeu entre improvisation et composition — et qu'une formation différente de l'écoute est non seulement souhaitable mais éminemment nécessaire aujourd'hui, pour qui veut produire de la musique. La question n'est plus tant du choix d'un instrument, qui agira (et a agi : une grande partie de l'histoire de la musique le prouve) comme un prisme, mais bien celle d'une écoute du sonore en dehors de l'instrument, justement : « Je suis convaincu que, pour tous les gens ayant travaillé d'une façon ou d'une autre avec l'électroacoustique, ça éveille un autre rapport à l'espace, une autre écoute. Moi, j'utilise ça beaucoup en tant qu'instrumentiste acoustique, avec l'accordéon, avec des longues tenues, des déphasages, des choses comme ça... Tu bloques sur les suraigus, pianissimo, tu ne vois même pas que le soufflet s'ouvre, et tu as ce son dont il est presque impossible de dire la source... » Mais la source du son n'est pas ce qui est important : ce qui l'est, c'est la musique visée — et aussi, encore plus important, la responsabilité du musicien : savoir pourquoi on joue.

— QUELQUES ÉCOUTES

Jonas Kocher 300 Basses **Bondi / d'Incise / Demierre / Kocher**
- Solo (Insubordinations netlabel, insubcd03) CD - Sei Ritornelli (Potlatch) CD - Ōca (Bocian Records) LP
- Duos 2011 (flexionrecords, flex_003) CD

Jonas Kocher / Gaudenz Badrutt
- Strategy of behaviour in unexpected situations (Insubordinations, insubcd07) CD