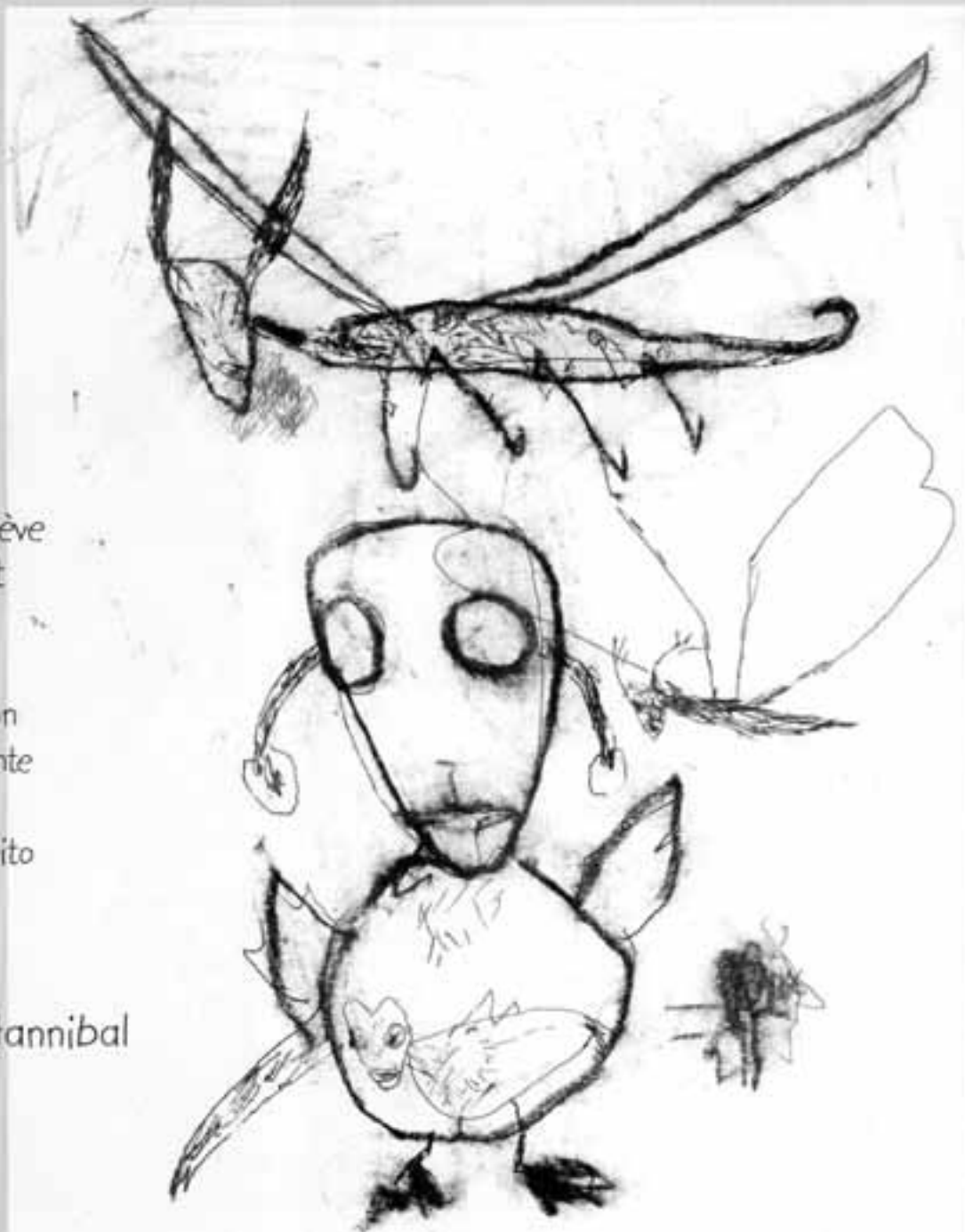


Roger Cosme Estève  
Jacques Quéralt



Jean-Pierre Baston  
Alicia Díaz de la Fuente  
Nadia El Hafidi  
Hermes Luaces Feito  
Clément Riot

La Licorne d'Hannibal  
N° 12



Roger Cosme Estève

## Impromptus

Texte : Jacques Quéralt

Jean-Pierre Baston

Alicia Diaz de la Fuente

Hermes Luaces Feito

Clément Riot

**Des mots et des orgues**

Photos : Nadia El Hafidi

La Licorne d'Hannibal

N° 12

A circular label with a dark, slightly irregular border is centered on a light-colored, finely textured fabric background. The label contains the text "Voix humaine" in a classic serif font, with "Voix" on the top line and "humaine" on the bottom line. Below the text is a large, stylized number "8". Above the word "Voix" is a small decorative flourish consisting of two horizontal lines with a central dot.

Voix  
humaine  
8

*Après le concert donné le 28 novembre 2005 à la Cathédrale de Perpignan dans le cadre du Festival "Aujourd'hui Musiques", entretien autour du programme poésie et musique :*

## *Des mots et des orgues*

Jean-Pierre Baston

*organiste*

Clément Riot

*récitant*

*et les deux compositeurs*

Alicia Diaz de la Fuente

Hermes Luaces Feito

*Photos*

Nadia El Hafidi



*Œuvres originales pour récitant et orgue : **Tres Recuerdos del cielo**, de Rafael Alberti, musique Hermes Luaces Feito; **La Face de la Vérité**, d'après "Une Belle dans Sodome" de Mahmoud Darwich, musique Alicia Diaz de la Fuente; **Le Nuage des rêveurs**, d'après "Sécheresse" de M Darwich, A Diaz de la Fuente; **Partition solo** de M Darwich, B Luaces Feito; **Les Prétemps du monde** d'après deux poèmes des "Ethiopiennes" de Léopold Sédar Senghor, A Diaz de la Fuente et **Cinq Interludes pour orgue** d'André Jolivet avec les Prières de Paix de L Sédar Senghor, libre association des deux interprètes.*

## 1/ - DES MOTS ET DES ORGUES. POURQUOI ?

JEAN-PIERRE BASTON : Dans la musique d'orgue, les mots sont en filigrane derrière les notes. L'orgue n'est pas pour rien l'instrument sacré. Les Chorals sont des cantiques, mais d'abord des textes, donnant lieu à un véritable figuralisme, par exemple quand Bach en tire des "Préludes de Chorals". Plus tard, Brahms en fera autant, dans ses Chorals d'orgue où l'on sent, nettement, l'influence du lied. L'orgue est donc, bien souvent, dans une attitude de commentaire, de prolongement d'un texte. Dès lors, quand Clément m'a proposé d'associer des poèmes à mon instrument, cela m'a semblé, sur le principe, naturel. Sur le principe seulement. Car il fallait trouver les textes. Mais, surtout, nous voulions que le texte puisse être dit sur l'orgue, et non à côté, comme cela se fait dans les Chemins de Croix depuis bien longtemps.

CLÉMENT RIOT : Pour ma part, je me suis depuis longtemps intéressé aux relations narration musique et j'ai souvent cherché la collaboration de musiciens. Je dis "la collaboration", pas l'accompagnement en fond sonore plus ou moins illustratif...

Ce qui me semble passionnant dans le genre peu couru récitant et instrument, c'est justement que chaque domaine garde ses caractéristiques propres tout en constituant un nouvel ensemble cohérent (le collage artificiel d'une musique avec un texte, cela se sent très vite). Le texte reste lui-même sans être musicalisé au-delà de sa diction presque naturelle, afin de demeurer - c'est même une des règles du genre, à tout moment compréhensible. A la différence de la mélodie en tant que genre musical, où le sens est souvent sacrifié à la musique.

Donc la proposition a semblé naturelle sur le principe à Jean-Pierre mais "de l'idée à la réalisation il y a un pas ... de géant" car si, sur le principe, historiquement, culturellement cela semblait naturel, il restait à relever un défi, presque une gageure : associer le plus puissant, le plus complexe, le plus élaboré des instruments acoustiques au plus fragile et au plus faible (en terme de puissance sonore) des moyens d'expression : la voix humaine parlée. C'est le premier point.

Le deuxième serait que ce défi relevait d'autant plus de la gageure que nous voulions éviter les solutions traditionnelles : l'interpolation classique où l'orgue se tait, le récitant parle, et inversement, en un nombre plus ou moins régulier de poteaux et d'intervalles. Solution qui avait son efficacité par le passé, la seule possible d'ailleurs avant les moyens d'amplification, mais qui a perduré, plus par habitude certainement que par impossibilité.

Heureusement aujourd'hui - avec les moyens de sonorisation actuels - on n'est plus prisonnier des limites imposées par les écarts de puissance que je soulignais avant. On pouvait donc relever le défi :

créer un programme récitant et orgue comme avec n'importe quel instrument, avec juste des limites ou difficultés propres à chaque instrument, ni plus ni moins.

Défi d'autant plus excitant que , vérification faite, il n'existait pratiquement rien d'écrit pour cette formation. C'est un genre, il est vrai peu pratiqué en musique dite savante pour des raisons que nous évoquerons peut-être plus loin.

## *2) ALORS, COMMENT CELA A-T-IL DÉMARRÉ ?*

JPB : Justement, un troisième défi spécifique à notre association était d'éviter le répertoire sacré, ou plutôt même liturgique - traditionnellement lié à l'orgue. Explorer puis, nous le verrons, créer, un répertoire profane ; laïciser l'orgue en quelque sorte. Il n'y avait - en français - qu'une seule pièce, mais pédagogique et pour jeune public : "Alice au Pays de l'orgue", une pièce de 1995, de l'organiste Jean Guillou (né en 1930). Il y fait revivre une nouvelle fois le conte de Lewis Carrol, dont il s'empare pour le réinvestir à ses propres fins : un fil conducteur pour traduire l'étonnement, toujours enfantin, de quiconque découvre les grandes orgues et s'avise d'en pénétrer les entrailles ( C'est d'ailleurs ce que traduit aussi le travail photographique de Nadia).

CR : Une pièce d'une vingtaine de minutes, cela ne faisait pas un programme et, toujours dans l'optique des relations texte/musique soulignées par JP, nous avons trouvé une autre œuvre de J. Guillou - datant de 1972 - "La Chapelle des abîmes" pour orgue seul mais inspirée par la lecture du chapitre éponyme du roman "Au Château d'Argol" de Julien Gracq. Au cours d'une promenade, Albert, le héros, accompagné d'Herminien, double inaccessible qui apparaît à travers les reflets de l'eau, s'enfonce dans une nature grandiose et découvre une chapelle abandonnée. Sous les doigts d'Herminien, l'orgue peu à peu se met à jouer et conduit imperceptiblement à l'extase. Sa force libératrice apaise les inquiétudes de l'âme.

Nous avons alors procédé - en étroite collaboration et partition en main - à un travail original de mise en relation du texte avec la musique qui lui était dédiée. En restant au plus près des deux œuvres : côté texte quelques coupures, arrêts ou pauses en fonction , du sens, de sa force poétique et bien évidemment de sa place dans la musique, côté musique des césures, points d'orgue prolongés en quelque sorte, sur la partition jouée intégralement et dans le texte.

Ce travail est réussi si l'on en croit les réactions du public.

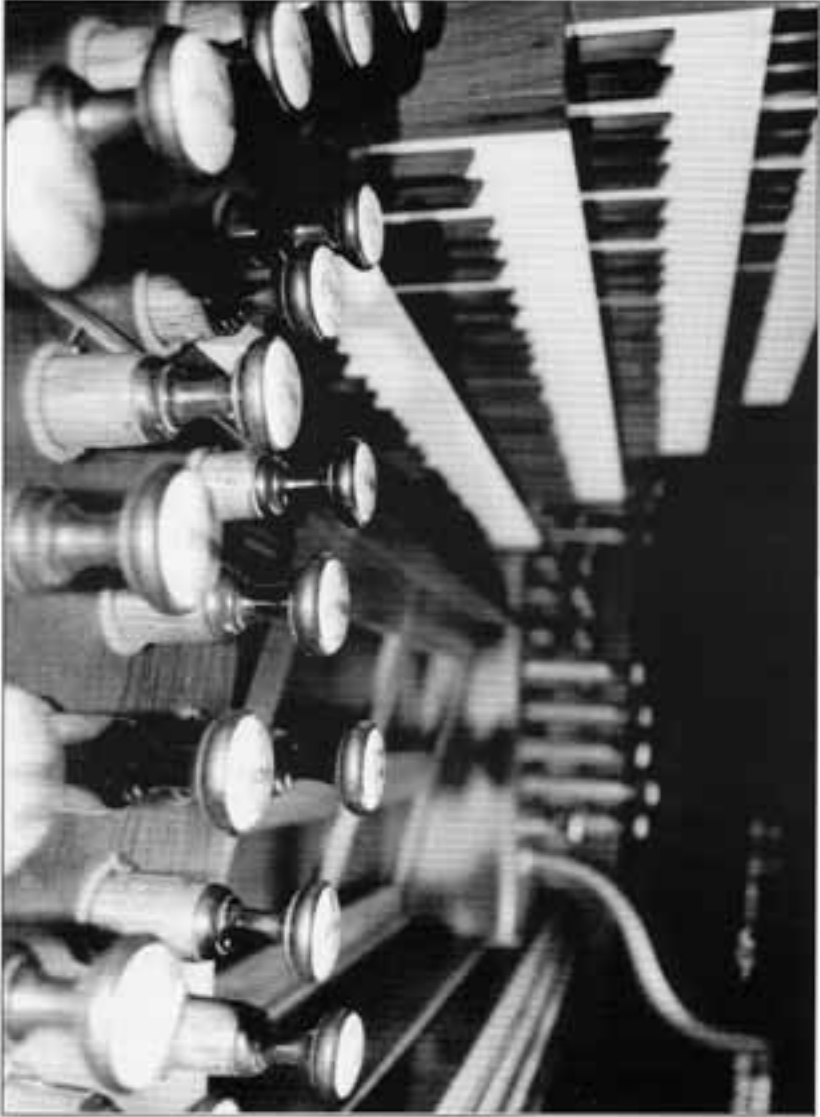
## *3) POURQUOI ASSOCIER JOLIVET ET SENGHOR ?*

JPB : Clément m'a montré ces pièces d'orgue intitulées " Cinq Interludes" me demandant ce que j'en pensais. Dans leur grande simplicité (œuvre de jeunesse d'André Jolivet écrite en 1943) et bien que prévu pour agrémenter une Messe basse, elles constituent chacune un climat à part entière qui permet toutes les interprétations et elles m'ont plu. Nous nous sommes alors emparés de la liberté qu'elles offrent et par conséquent, nous prenons la responsabilité artistique de cette association. Moi j'avais envie d'y adjoindre des Psaumes : par ex. le Cantique des Cantiques. C'est de la poésie, et en plus assez naïve. Mais mon partenaire...

CR : j'ai préféré Léopold Senghor. Pour revenir à la laïcisation de l'orgue, Le Cantique des Cantiques me paraissait trop "convenu". C'est LE texte "érotico sensuel" de l'ancien testament, toujours cité ou mis à contribution dans les lectures, disons progressistes ou modernistes du corps de doctrine judéo-chrétienne. Je me suis souvenu que Senghor, sans jamais avoir jamais été mis en musique, dédiait nombre de ses poèmes à des instruments et cette "Prière de paix"... est écrite "pour grandes orgues": "hasard objectif" pourrait-on dire, ces Cinq prières collaient parfaitement aux Cinq interludes; ici, la musique est un contrepoint serein à des poèmes... de paix et de pardon, mais lourds de reproches. De plus cette association permet de retrouver une inspiration sacrée que nous ne rejetons nullement d'ailleurs, si nous distinguons le sacré du religieux et, plus encore, du liturgique.

Pour nous, d'emblée le rapprochement nous a semblé couler de source : dates et contexte historique, forme "5 couplets" et esthétique, inspiration sacrée et humaniste : il y a en effet plus d'un point commun entre les deux œuvres qui, comme leurs auteurs (nés en 1905 et 1906), sont exactement contemporaines (1943 et 1945) ; mais la concordance est loin d'être uniquement chronologique, même si ceci peut contribuer à expliquer cela ; les deux hommes revendiquent une fonction à la fois magique, symbolique et sociale de leur art, une inspiration spirituelle faite de syncrétisme et d'universalité se fondant dans un art à la fois résolument moderne et totalement personnel. Entre le compositeur occidental puisant son inspiration dans les rituels des sociétés traditionnelles, et pour un grande part extra-européenne, et le poète africain, agrégé de grammaire française dont l'œuvre décline la poésie moderne avec les sortilèges de l'âme africaine pour célébrer tous les sentiments humains, intimes et collectifs, jusqu'à la grandeur de la négritude et l'espoir d'une réconciliation universelle, il y a des croisements obligés... D'ailleurs il disait lui même que "les poètes nègres sont avant tout des auditifs, des chantres" également : "lorsqu'en tête d'un poème, je donne une indication instrumentale, ce n'est pas une simple formule."...

#### *4) ET PUIS IL Y EUT ALICIA DE LA FUENTE ?*





JPB : à nouveau une suite de hasards ... Clément connaissait un peu Alicia pour avoir sympathisé avec elle lors d'un précédent festival Aujourd'hui Musiques (Perpignan) où elle était invitée, et y avait été donnée une de ses oeuvres, "La prière des masques" pour percussionnistes et bande magnétique, inspirée par le poème éponyme de Senghor. Il la savait amatrice de poésie et par ailleurs - pour ce qui nous concernait, c'est un détail - également organiste.

Il restait dans l'oeuvre de Senghor - en plus des Cinq Prières - deux poèmes tirés du cycle des "Ethiopiennes", l'un sous-titré "pour orgue et tam-tam au loin", et l'autre "pour flûtes d'orgue". Nous lui avons donc proposé de nous écrire une oeuvre à partir de ces deux poèmes. Elle avait carte blanche... mais cela étant, et c'est ce qui est passionnant, nous sommes dans une démarche artistique risquée : le genre mélodie est un genre strictement musical au sens traditionnel (la voix chantée prise comme instrument seul ou parmi d'autres). Avec la forme Récitant - texte parlé, dit, récité, raconté - et instrument, c'est tout à fait différent ! C'est un genre un peu inclassable : pas seulement musical, pas vraiment théâtral.

*5) ALICIA DIAZ DE LA FUENTE, PARLEZ-NOUS DES « PRÉTEMPS DU MONDE », LA PREMIÈRE DES PIÈCES QUE VOUS AVEZ ÉCRITES POUR CLÉMENT RIOT ET JEAN-PIERRE BASTON. VOUS UTILISEZ NOTAMMENT LE DJEMBÉ, LE GONG, UNE DICTION RYTHMIQUE SUR DES ONOMATOPÉES : SONT-CE DES RÉFÉRENCES SONORES ET SYMBOLIQUES À L'AFRIQUE ?*

A. DE LA FUENTE : Effectivement, l'interprétation des "Prétemps du monde" demande l'usage d'instruments de percussion comme le djembé et le gong. La raison en est double. D'une part, répondre aux propres références musicales du poème (le tann de Dylôr, la trompette de l'oiseau couronné...) et, d'autre part, à l'atmosphère générale de tout le poème, dans lequel l'évocation du monde sonore de l'Afrique est très profonde. De cette manière, l'emploi d'une diction rythmique entend contribuer à l'union symbolique entre poésie et musique. En plus, très concrètement, j'ai cherché dans cette pièce à faire un jeu avec l'union des mots "le tann de Dylôr" et "Ave Maria" d'une manière telle que, finalement, le sens des mots soit perdu, dissimulé, dans le jeu des onomatopées.

*6) PEUT-ON, D'AILLEURS, ÉCOUTER UN TEXTE...SUPERPOSÉ, DOUBLÉ PAR LA MUSIQUE ?*

JPB : Oui. je dirais deux choses : d'abord l'une des règles du genre oeuvre pour récitant et instrument(s) est quand même le respect, non pas du texte au pied de la lettre mais, je dirais de la lettre du texte, qui, même livré partiellement, dans le désordre, etc. reste quand même, toujours globalement compréhensible;

Ensuite je crois qu'il faut une autre écoute : la musique est une couleur. Elle ne prétend pas "tout" dire comme dans une narration par trop scolaire. Il faut une démarche, un effort pour le public : admettre qu'on "n'écoute pas" chaque mot, mais un certain climat global. Après, rien n'interdit de se procurer les textes pour les relire, seul, chez soi et à tête reposée ! ... mais en sachant que "la carte n'est pas le territoire" et que, ce que l'auditeur a entendu (écouté) ce n'est pas le texte avec un accompagnement sonore en fond, mais une œuvre nouvelle qui n'est pas la somme des parties...

### *7) ET POUR LES INTERPRÈTES, DES DIFFICULTÉS ?*

JPB : il faut s'habituer à l'idée que l'on parle ... pendant que vous jouez. Il faut aussi savoir, parfois, compter ses temps, ou attendre tel mot précis pour placer telle note... On a, de toutes façons, le sentiment de défricher un peu un territoire inconnu.

CR : Pour le genre en général, les difficultés tiennent justement à cette juxtaposition de deux domaines différents qui doivent se côtoyer sans se confondre mais en rentrant en communication le plus étroitement possible.

A l'inverse de Jean-Pierre : suivre la musique pendant que l'on parle. Le temps du sens - de la compréhension - et le temps musical ne sont pas toujours les mêmes. Mais avec Alicia et Hermès, ça a été tellement bien écrit - pensé - qu'il n'y a pas de problèmes majeurs.

Difficulté de "déchiffrage" au début puis lorsque l'on rentre dans l'œuvre - ce qu'ils ont voulu -, l'on commence à sentir la fusion texte, sens et rythme du verbe, avec la musique ; je me suis souvenu à plusieurs reprises de ce que dit Henri Gougaud à propos de la musique du conteur, seul, sans accompagnement musical : l'important c'est que "ça chante à l'intérieur"!

Pour moi qui ne suis pas un grand lecteur solfégique, l'orgue est un instrument très déroutant, et cela pour plusieurs raisons dont Jean-Pierre ou Alicia pourraient parler mieux que moi :

- le plus polyphonique, écrit sur trois portées,
- nombre impressionnant de registrations possibles qui, sans changer bien sûr les notes, changent quand même la couleur, le timbre,
- et enfin la résonance, propre aux églises mais différente selon chaque lieu. C'est assez déroutant au début, mais c'est une question d'habitude et surtout de travail.

### *8) PARLEZ-NOUS DE MAHMOUD DARWICH.*

CR : Comme toujours il y a plusieurs pistes. Je connaissais un tout petit peu le poète mais la lecture, dans un contexte personnel particulier, de son dernier recueil "Murale" a été une révélation, une bouffée d'émotion, très marquant. Comme dirait Jean-Pierre, j'ai ensuite cherché à en savoir plus, j'ai lu ses autres recueils, son livre d'entretiens.

Parallèlement, nous étions toujours en recherche de nourriture pour notre programme en gestation et ce fut Darwich pour des raisons qui renvoient à Senghor. Par-delà leurs différences tous les deux sont des poètes de l'image, de "la raison intuitive" pour reprendre les mots de Senghor. Tous les deux travaillent sur le(s) mythe(s), cette symbiose "d'images analogiques" dirait encore Senghor : africains, animistes, bibliques chez Senghor et arabes (pré ou islamique), coran, bible, mongol mais aussi peaux-rouges chez Darwich.

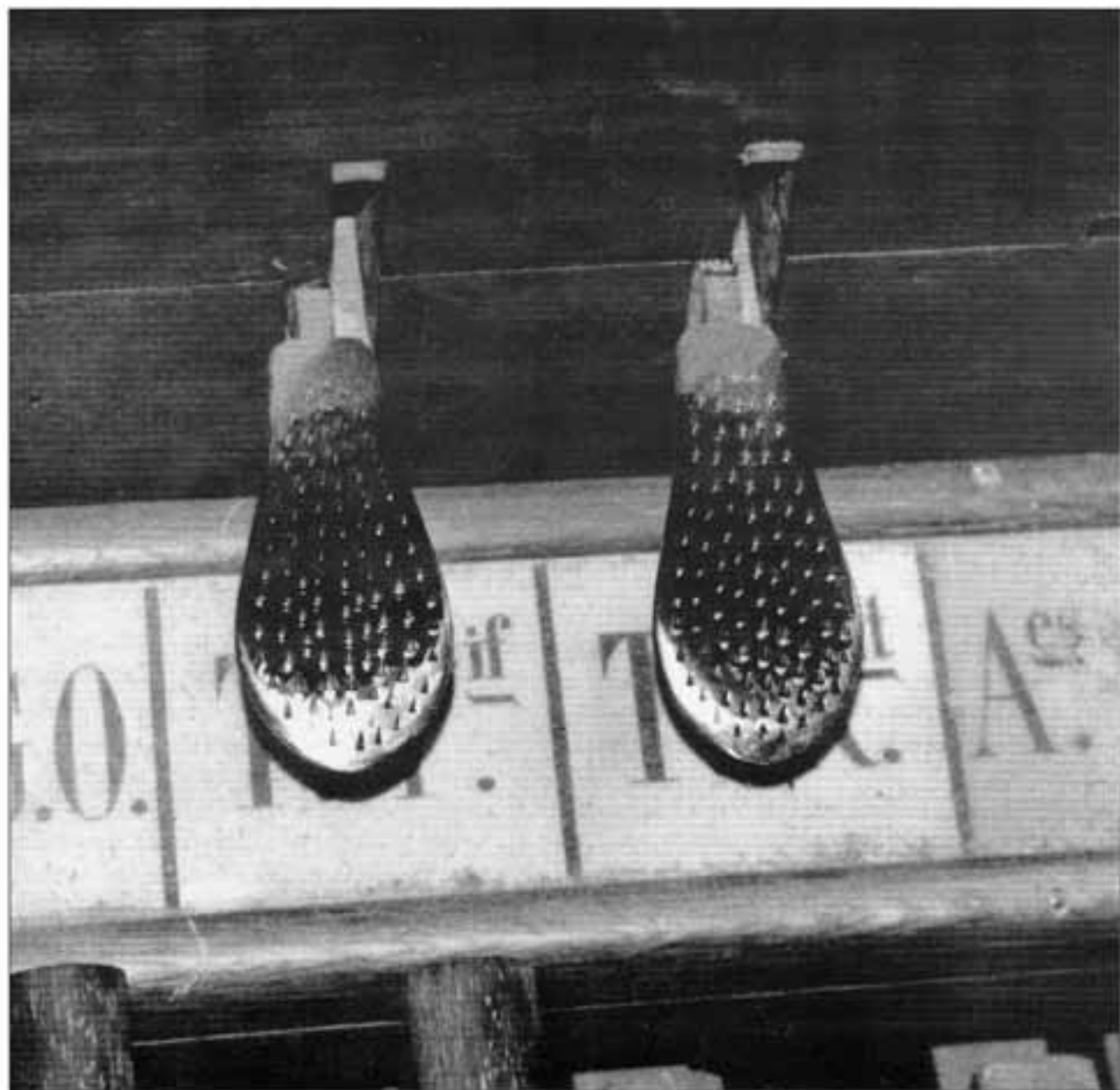
Tous les deux sont également des poètes de l'universel, nous l'avons déjà souligné pour Senghor mais Darwich revendique explicitement de vouloir aller "de l'intime à l'universel". Ils appliquent avec leur poétique propre le fameux programme de Tolstoï : "parler de son village tout en étant universel".

Pour tous les deux la poésie est rythme et mélodie, cette dernière naissant du rythme. La part musicale de leur poésie est essentielle. Pas principalement comme sujet explicite - quelques poèmes chez Darwich - mais comme source, souvent comme sensation initiale ; parlant de ses étapes de création Darwich dit précisément que les images surviennent lorsqu'elles trouvent leur cadence. Il dit même qu'il part invariablement d'un tempo et que ce n'est que lorsque l'image, l'idée ou l'événement ont trouvé leur cadence qu'il peut s'atteler au travail d'écriture.

"Tu as séparé ma voix de ma chanson ! Ah si je trouvais, trouvais le tempo" comme il est dit dans "Partition solo" - titre explicitement musical et poème à la progression formellement très structurée.

#### *9) HERMÈS LUACES, PEUX-TU NOUS PARLER DE, L'ÉCRITURE DE PARTITION SOLO : SA STRUCTURE, LA MODERNITÉ DE L'ÉCRITURE : RÉFÉRENCE AU CHANT SOUFI ETC...*

HL : Le poème de Darwich m'a beaucoup impressionné par la profondeur du désespoir et de la douleur qu'il transmet. Quand je me suis posé la question d'écrire une musique qui accompagne sa récitation, deux idées germèrent aussitôt dans ma tête. La première fut que le paradis perdu que regrette Darwich fût présent dans ma musique, de sorte que, durant plusieurs semaines je me suis imprégné de musique soufi de Palestine, dans l'intention de créer un chant qui tout en participant à la gestualité du chant soufi, n'en soit pas une simple transcription et pour qu'ainsi, la présence de ce chant dans la musique prenne la forme d'une réminiscence, comme très lointaine en certains passages, d'un rêve qui, une fois, fut bien réel.



La deuxième idée était plutôt liée au plan structurel de la musique et à sa relation au texte.

D'une part il me semblait que le ton général du poème imposait une relation très directe et étroite entre la musique et le texte et ceci m'amena à introduire de nombreux passages où la voix et l'orgue dialoguent ou bien où l'orgue agit en amplificateur de la force expressive des vers.

Mais, d'un autre côté, le vers qui donne son titre au poème : "et Partition solo" est comme la colonne vertébrale du texte et, non seulement conditionne par lui-même la structure de la musique, mais également nous ouvre un horizon totalement différent. A mon avis, j'y vois chez Darwich, une tentative de métaphore entre l'état dans lequel se trouve l'âme du poète - divisée et désemparée - et l'état d'âme également de tant de Palestiniens.

De plus ce vers a une résonance musicale évidente et j'ai donc décidé de lui associer le chant soliste dérivé de la musique soufi, pour qu'ainsi, soit rempli l'espace imaginaire qu'ouvre Darwich en concluant chaque strophe par ce vers.

JPB: Je me permets d'ajouter que des procédés d'écriture contemporaine (jeu en couches sonores, clusters évolutifs), sont mis à contribution quand le texte évoque la mer. Voilà qui montre la modernité des capacités de l'orgue.

#### *10) ET ALBERTI, HERMÈS?*

HL : C'est sur le coup de l'enthousiasme, lorsque j'ai eu cette proposition, que j'ai composé "Tres recuerdos del cielo" et que je le leur ai proposé.

"Trois souvenirs du ciel" appartient au cycle de poèmes "Sur les anges" de Rafael Alberti. Le caractère de ces trois poèmes ne pouvait pas être très différent du précédent et pourtant il l'est, donc son traitement musical l'est également.

Le problème quand on met en musique un poème d'une telle beauté, c'est justement qu'on ne peut pas augmenter, et encore moins améliorer quelque chose qu'on nous présente déjà comme parfait et complet. Mais alors, pourquoi ajouter quelque chose à ce qui déjà est parfait?

D'après moi, le succès remporté depuis des siècles par le mariage de la musique et de la parole est dû au fait que les deux formes d'expression agissent chacune sur un plan totalement différent de l'intelligence humaine et que, malgré cela, elles peuvent entrer en relation et le faire de manières très diversifiées.

Mon intention a été de trouver un niveau d'équilibre dans lequel justement les deux plans soient intimement liés sans perdre leur indépendance, et cela sans prétendre ajouter quelque chose au poème mais plutôt pour en donner ma propre lecture.

Le fait de poser une relation entre musique et texte qui ne suppose aucune subordination de l'un à l'autre implique par contre que la musique possède sa propre cohérence, indépendamment du texte, pour qu'on ait réellement l'impression que son pouvoir, sa force, sont d'un autre ordre que ceux de la parole.

L'interaction se produit cette fois à un niveau moins immédiat, nécessitant plus la participation de l'auditeur qui, d'une certaine manière, doit construire ses propres associations à partir de ce que je propose.

JPB : Nous avons eu un peu de mal au début à pénétrer cette œuvre, où le discours musical et les mots se déroulent de manière parallèle, avec apparemment peu de moments de rencontre entre les deux... Je voyais de la virtuosité là où il y avait de la souplesse, et ce contresens au premier déchiffrement ne m'avait pas immédiatement permis d'apprécier l'œuvre dans toute sa beauté. Quand on s'est vraiment mis au travail concernant "Tres Recuerdos del cielo", nous avons compris - comme le souhaitait Hermès - que la relation entre les deux mondes s'établit surtout par le dialogue intérieur entre nous. Maintenant, donner cette pièce, qui sonne avec beaucoup de justesse, a pour nous une grande importance.

CR : Pour revenir à Alberti, je trouve la proposition d'Hermès vraiment bienvenue, un peu comme la clé de voûte, la pierre qui manquait entre le méditerranéen de culture musulmane et l'africain catholique :

Les références à l'Andalousie mythique sont très présentes chez Darwich - nous avons d'ailleurs pensé aux "cinq astres sur l'épisode andalou" mais nous avons appris par Elias Sanbar qu'un ensemble travaillait déjà dessus... même si les deux démarches étaient totalement différentes nous avons préféré faire tout autre chose ; Il y a peut-être un fond commun inconscient entre les deux : "Trois souvenirs du ciel" a indéniablement un fond mythique et épique, mais aussi quelque chose de très intime, comme chez Darwich...

Certaines images sont étonnamment proches : tenez "Un temps où, sur l'épaule d'un oiseau, aucune fleur ne posait la tête" chez Alberti et "Chaque fois qu'un moineau se pose sur une pierre, tu recherches pour ton cœur une Eve qui le guide" chez Darwich.

*11) LE RAPPORT AU TEXTE ÉGALEMENT, HERMÈS, QUI - COMME POUR ALBERTI - SEMBLE IMPLIQUER UN RESPECT LITTÉRAL? EST-CE UN PRINCIPE GÉNÉRAL POUR TOI?*

HLF : Non. Je n'ai de principes généraux dans presque aucun domaine. Le traitement du texte et de sa relation à la musique changent, pour moi, à chaque oeuvre. Dans le cas du poème d'Alberti, je décidai de m'en approcher comme on le ferait avec un objet fragile et beau, en faisant en sorte que la musique s'imbrique avec les paroles, sans altérer leur rythme et leur musicalité propres, tels que les pensa Alberti. Les raisons de ce respect littéral et presque religieux du texte plongent leurs racines dans ce que j'ai déjà évoqué : l'équilibre délicat que distille ce poème, et qui lui donne une certaine sphéricité dont la rupture aurait été, pour moi, presque un sacrilège. Mon approche ne fut pas la même avec le poème de Darwich : la douleur, l'angoisse et la nostalgie y dominent la forme, prennent le pas sur elle. Les traits les plus apparents ne sont pas l'équilibre et la beauté, mais sa force expressive. J'ai décidé de respecter la forme du poème pour ne pas détruire sa logique interne, et de ne pas faire de répétitions qui seraient apparues comme redondantes dans un texte déjà assez long. J'ai écarté également la possibilité d'utiliser différentes techniques de récitation pour ne pas risquer d'introduire des éléments qui auraient pu apparaître comme artificieux, forcés, dans un discours emprunt d'une extrême sincérité. Néanmoins, cela n'implique pas que, dans le futur, je sois si "respectueux" avec d'autres textes. Les techniques artistiques doivent rester, à chaque moment, un instrument au service des nécessités du créateur, lequel doit être capable de les convoquer et si c'est nécessaire (ça l'est presque toujours) de les créer en fonction de l'univers esthétique qu'il désire matérialiser.

*12) ALICIA, PAR CONTRE, SEMBLE PLUS SE DÉTACHER DU TEXTE LITTÉRAL, N'HÉSITE PAS À LE "DÉSORDONNER", TOUT EN EN RESPECTANT LE SENS ET LA COMPRÉHENSION, MAIS EN LE PLIANT À SES EXIGENCES CRÉATRICES MUSICALES ET ... POÉTIQUES PERSONNELLES ? PEUX-TU NOUS PARLER ÉGALEMENT DE TON ÉCRITURE POUR RÉCITANT ET INSTRUMENT ? EN GÉNÉRAL - TES PRINCIPES SI TU EN AS ? - PUIS POUR SENGHOR ET DARWICH. CHEZ SENGHOR AU MOINS ÇA FOURMILLE DE CITATIONS ET DE RÉFÉRENCES : LE DJEMBÉ ET LE GONG RÉFÉRENCES SONORES ET SYMBOLIQUES À L'AFRIQUE, RÉFÉRENCES À BACH ÉGALEMENT (Cantate, choral,... "Ein Feste Burg ist unser Gott", onomatopées, anagramme cachée "Ave Maria"...). QUE PEUX-TU EN DIRE ?*

ADF : Comme Jean-Pierre l'a dit avant, quelques-unes de mes pièces sont, peut-être, un peu "inclassables". Je ne peux pas parler facilement de principes généraux parce que chaque poème demande ses propres traitements sonores. L'unique chose que je peux affirmer est que la richesse des images poétiques tant de Senghor que de Darwich sont une vraie stimulation pour mon travail compositionnel. Ainsi, quand je compose avec les textes de Senghor et Darwich j'essaie que ma musique soit,





métaphoriquement, un espace où peuvent résonner les mots, un espace où surgit la complicité entre les sons et les mots. Dans ce sens, je pense que travailler la composition musicale au travers des mots rend possible la rencontre de deux mondes artistiques, le son et le mot, et deux expériences esthétiques, celle du poète et celle du compositeur. Cette double rencontre peut être très féconde. Après, naturellement, le travail de la composition impose ses propres règles et, parfois, pendant ce processus, surgissent d'autres voix... Tel a été le cas du choral de Bach "Ein Feste Burg" pendant la composition des "Prétemps du monde".

*13) IL Y A ÉGALEMENT DES RÉFÉRENCES, DES NOTES D'INTENTION POUR LE RÉCITANT QUI PLONGENT LOIN LEURS RACINES ? COMME PAR EXEMPLE CETTE INDICATION D'INTERPRÉTATION 'EXPRESSIF' : COMME HÖLDERLIN DISAIT À DIOTIMA ' POUR NE PAS DIRE ADIEU À L'ESPOIR' PEUX-TU EN DIRE QUELQUES MOTS ?*

ADF : Il est vrai que, parfois, j'aime employer des références littéraires qui évoquent pour moi des idées poétiques qui me sont très chères. Tel est le cas de la poésie de Hölderlin, pleine de suggestions. Je pense que, profondément, la poésie de Darwich est habitée par un fort désir d'espoir, "comme le rencontre du rêve et de l'éveil" ; c'est la même utopie de Hölderlin devant l'amour, un amour aussi intense qu'impossible. Pour cette raison je pense que les vers de Darwich doivent être dits avec la même intention intérieure, comme l'a écrit Hölderlin : "pour ne pas dire adieu à l'espoir".

CR : J'ajouterais que, si cela peut paraître assez lointain, par rapport à l'enjeu immédiat d'interprétation, ça aide. Toute expression artistique est un iceberg où la partie cachée est beaucoup plus importante que la partie visible mais c'est bien connu, le tout est bien plus que le résultat de la somme des parties. Aussi mystérieux que cela paraisse ... c'est peut-être ce qui ne se voit pas qui fait la différence ? Ça pousse l'interprète, comme disait JP pour l'auditeur, à retourner ou aller à la source de l'inspiration ou de la référence et y puise ses propres inspirations et références...?

JPB : Je rebondis, Clément, sur ce "tout" qui est beaucoup plus que: "récitant + organiste". Je commençais notre propos par le constat que les mots n'étaient jamais loin de la musique d'orgue (références au Choral en tant que genre etc.). Eh bien, à l'inverse, je suis frappé, quand je relis, dans le texte, les poèmes qui sont à l'origine de notre aventure, parce qu'alors j'entends le propos musical d'Alicia ou d'Hermès. Non la musique en tant que notes, mais la musique dans sa couleur "première", beaucoup plus universelle. Ainsi, quand Senghor parle de "L'Ave Maria dans le soir, l'odeur des sapotilles dans

le jour / Couleur de l'Ave Maria sur les pierres portugaises du Fort, / Et douceur de cannelle des vieilles berceuses", ou quand il s'écrie: "Et brise mon Coeur, qu'il s'effeuille en purs pétales de chant"... Quand, chez Darwich, reviennent les mots "Partition solo" qui, avec l'intonation soufi qui suit dans la musique d'Hermès, prennent une résonance particulière, authentique et poignante.

Dans les Prières de Paix, Senghor nous dit: "Pardonne à l'Europe blanche (qui) a jeté la bave et les abois de ses molosses sur mes terres". Les Interludes d'André Jolivet, que nous y avons associés, constituent une musique généreuse et sereine. Car le poète nous dit aussi: "éloigne (...) ce masque de petitesse et de haine sur le visage de la France (...) mais je peux bien haïr le Mal / Car j'ai une grande faiblesse pour la France". C'est là, à mon sens, que sont les "grandes orgues" auxquelles Senghor dédie son poème: musique de paix de l'âme plus que de puissance: quand le poète est dans une attitude de reproche, on sait qu'il a déjà pardonné. Cette idée EST dans le poème. La musique ne fait que la mettre en valeur comme élément essentiel. Car il n'y a pas de paix sans pardon.

En définitive, on ne sait plus qui, du poème ou de la musique, est le révélateur de l'autre. "Des Mots et des Orgues"? Nous y sommes!

*14) PEUT-ÊTRE POUR CONCLURE, POURRIEZ-VOUS NOUS DIRE CE QUE SIGNIFIE POUR TOI, ALICIA, ET POUR TOI HERMÈS, LA COMPOSITION?*

ADF: Si j'avais à expliquer pourquoi j'ai décidé de me destiner à la création musicale, je devrais avouer que, premièrement, composer, c'est pour moi une nécessité. Comme l'a dit Kandinsky, "le principe de la nécessité intérieure". Composer, c'est une manière de canaliser l'énergie créative et cela permet aussi d'accéder à des modes d'expression qui vont au-delà des mots. Dans ce sens, la création est pour moi un chemin de recherche constante, une recherche qui est nécessairement inépuisable. Puisque "la vérité artistique" n'existe pas, il n'est pas possible de parler d'un point d'arrivée. Nous pouvons seulement aspirer à recevoir des "rafales d'intuition" qui illuminent partiellement ce chemin. La création aspire à la conquête de notre monde intérieur, mais c'est une conquête lente et quelquefois douloureuse. Douloureuse parce qu'elle implique d'affronter le plus profond de soi-même, et cette posture est complètement contraire au modèle humain que la société actuelle impose. Face à un monde où le plus souvent, on mesure l'être humain pour ce qu'il a et non pour ce qu'il est, l'art propose d'une façon exemplaire des expériences de sens. Comme le dit une phrase connue de Paul Klee, "l'art ne reproduit pas ce qui est visible, mais il rend visible ce qui ne l'est pas toujours". Je suis profondément curieuse de connaître la manière dont non seulement les artistes, mais aussi les scientifiques, les philosophes, les psychologues ou n'importe quel être humain reproduisent ce que Klee appelle "l'invisible".

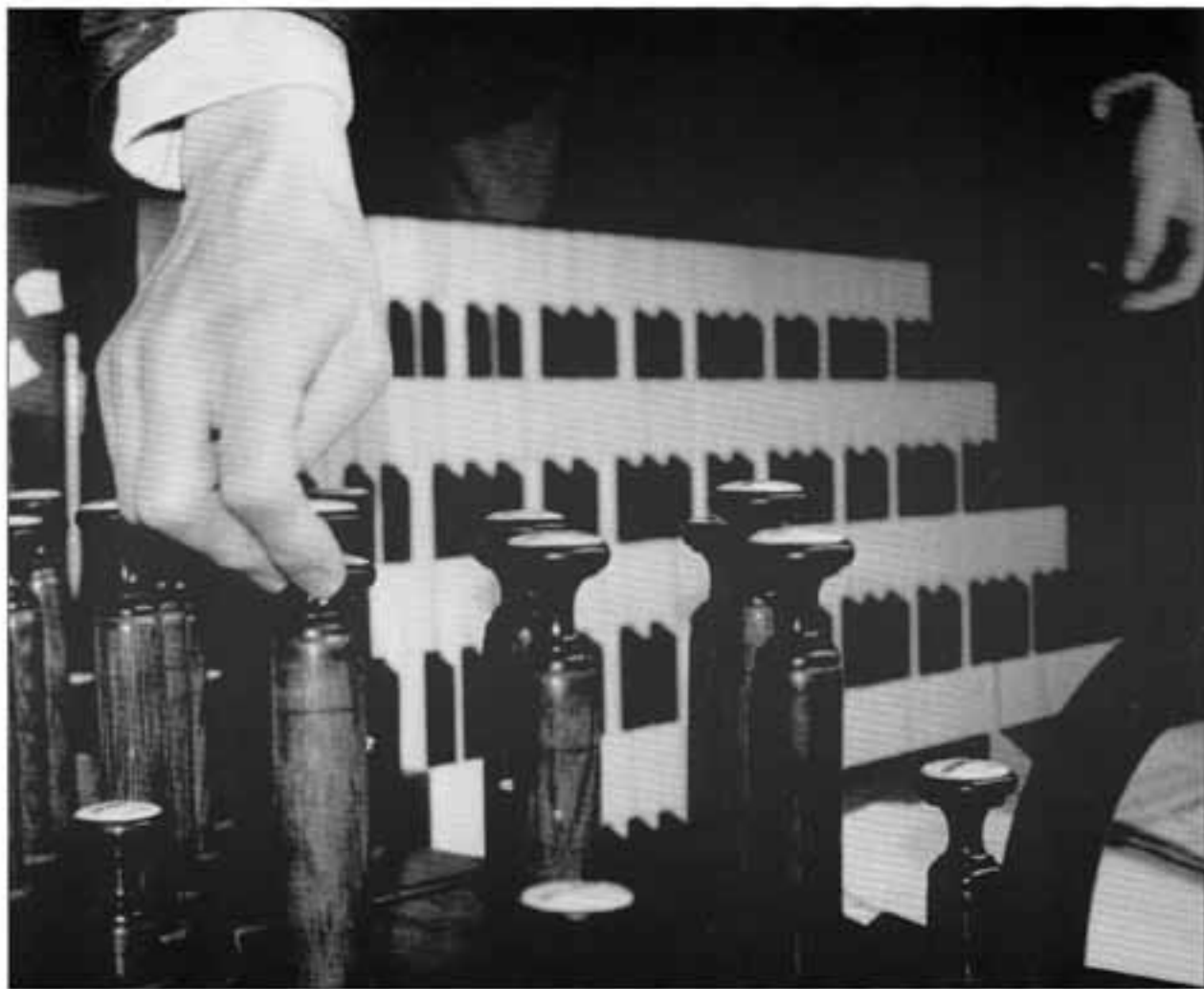
Je pense qu'il est nécessaire de se rappeler que l'art, au delà de sa condition de langage, possède quelque chose d'essentiel qui est absolument ineffable.

HLF: C'est une question à laquelle il est difficile de répondre ; en premier lieu parce qu'exprimer avec des mots les raisons d'une impulsion aussi complexe que celle de l'activité artistique est, pour l'instant, au-delà de mes moyens et nombreux sont les philosophes qui ont échoué dans cette tentative ; et en second lieu parce que ces raisons là, qui poussent quelqu'un à consacrer autant de temps et d'énergie à imaginer et à écrire de la musique, ont, en ce qui me concerne, changé au fil du temps et j'en déduis donc que ces motivations doivent être très diverses et très différentes pour chacun. Le seule chose dont je me sente capable en ce moment est de vous transmettre les sensations que j'éprouve à composer ? Pour moi l'art, et surtout la musique, a toujours représenté une stimulation très intense, quelque chose capable de me faire sentir vivant et même plus, capable de me rendre conscient de tout ce que cela signifie, "être une personne". Je ne me souviens pas bien précisément quand j'ai commencé à imaginer de la musique mais je crois qu'au début, c'était pour moi avant tout un défi intellectuel et une sorte d'auto-affirmation.

Je crois que ces deux impulsions premières se sont maintenues mais en acquérant, avec les années, plus de profondeur. Le défi intellectuel n'est plus seulement, maintenant, de dominer la technique compositionnelle, mais aussi de savoir intégrer l'art dans ma vie. L'art est vie, ça ne fait pour moi aucun doute, néanmoins, des fois, nous qui nous consacrons au monde de l'art, nous avons quelquefois tendance à tomber dans l'idée que la vie est l'art. Une des principales raisons qui me poussent à composer aujourd'hui est le désir d'affirmer la vie au travers de la musique et de m'éloigner de la musique comme évasion ou de m'éloigner de toute esthétique qui convertisse la musique en succédané de la vie.

Cela paraît peut-être une idée un peu vague, mais c'est malgré tout, comme je l'ai dit ma principale motivation pour écrire en ce moment.

Évidemment cela reste toujours un acte d'affirmation, mais cette fois envers moi-même et non plus tourné vers les autres. Pour moi, l'impulsion créatrice doit partir d'une totale sincérité envers soi, et à ce titre, fait donc partie de l'aventure de se découvrir soi-même. Je n'ignore pas la fonction communicative de la musique, créer des liens avec d'autres personnes, mais être compositeur, comme dirait Alberto Caieiro, l'hétéronyme de Fernando Pessoa, "ce n'est pas pour moi une ambition, c'est ma manière d'être seul". Si une autre solitude se sent accueillie quand elle écoute ma musique, ce sera parce qu'il y a de l'amour dans ce que je fais.





Jean-Pierre Baston : Premier Prix d'orgue du CNSM de Paris en 1989, agrégé de musique, titulaire du CA de professeur d'orgue, il enseigne au CNR de Perpignan depuis 1998 et est Titulaire du Grand-Orgue Cavaillé-Coll de la Cathédrale depuis 1999. Il est également Directeur artistique des "Orgues Perpignan-Roussillon" et mène une carrière de concertiste tant en soliste qu'en musique de chambre ou avec l'orchestre. Souvent sollicité pour inaugurer des orgues restaurés, il s'intéresse tout autant aux orgues historiques qu'à la musique d'aujourd'hui, d'où bien évidemment *"Des mots et des orgues"*.

Clément Riot : Conteur, il se produit régulièrement et simultanément avec plusieurs complices (flûtes, orgue, guitare, viole de gambe, flûtes à bec...) et plusieurs spectacles biens accueillis par la presse : "Pour que l'image devienne symbole...", "Des mots et des orgues", "La Chambre aux images",... (Éducation musicale, Lettre du musicien, Croix du Midi, L'Indépendant, Midi Libre, La Dépêche, Harmoniques). A étudié la composition acousmatique au CNR de Perpignan ; dernières créations : "Partance : ballade acousmatique avec danse et photographie", Chorégraphie Karina Pantaleo, Photographies Nadia El Hafidi (80') et "Daoumi : épopée acousmatique en quatre épisodes, in memoriam Louise Michel 1905-2005" (71').





Alicia Diaz de la Fuente : suit parallèlement des études d'orgue et de composition au Conservatoire Supérieur de Musique de Madrid et obtient un Doctorat en Philosophie. En 1991 elle est nommée professeur de composition au Conservatoire Joaquín Turina de Madrid et actuellement elle est professeur d'analyse musicale au Conservatoire Supérieur de Musique de Madrid. Elle a composé pour toutes les formations (instruments seuls, musique de chambre ou orchestre ainsi que, de manière notable, pour la voix) et a reçu de nombreux prix.

Hermès Luaces Feito : mène ses études musicales (piano et composition) au Conservatoire National Supérieur de Madrid parallèlement à une licence de physique à l'Université Autonome. Il étudie également la direction de chœur et d'orchestre et développe cette facette de son travail avec l'ensemble vocal et instrumental "Ad Libitum" avec qui il a réalisé un CD. Il a écrit de nombreuses œuvres pour de très diverses formations, de l'instrument soliste à l'orchestre symphonique. En 2003 a reçu le prix "Flora Prieto" pour son œuvre pour grand orchestre "Piedra".

Le programme "Des Mots et des Orgues..." a déjà été donné sous diverses formules depuis 2001 (Perpignan, Bagnols-sur-Cèze, dans le Gers, en Provence, Lyon, Montélimar, Talence...), et a été primé en 2005 par la fondation Marcelle et Robert de Lacour pour la musique (président du Jury Thierry Escaich).  
Programmé en 2006 à Bédarieux, Talence, Pézénas, Monétier-Les-Bains, Martigues, Le Vigan...



Crédit photographique © Nadia El Hafidi