

**Interview de Jean Guillou
pour l'Association des Amis de l'orgue Saint-Barnard
(Romans, Drôme)**

Comme nombre d'association des « amis » des orgues, celle de Romans tente, avec ses modestes moyens, de diffuser la connaissance de l'orgue et de son répertoire en mettant en valeur l'instrument de la collégiale (un Chambry / Gonzalez de trente-sept jeux véritablement polyvalent). Outre les concerts réguliers, les initiatives avec d'autres associations, les visites pour les enfants ou le public nombreux des Journées du patrimoine, elle propose à ses adhérents et au public des concerts une petite revue : « La Lettre de la tribune ».

Le n°13 de cette publication est une monographie consacrée à Jean Guillou. Afin d'être exhaustif, autant que faire se peut avec un artiste aussi protéiforme, j'ai tenté, dans ce dossier, de croiser les points de vue en brossant le portrait de l'orgue de l'Alpe d'Huez et des *Six Sagas op.20* et en relatant le mémorable concert donné par Jean Guillou, en octobre 2014, sur l'orgue Cavaillé-Coll de Saint-Sernin à Toulouse. Un des poèmes récemment publié dans un beau recueil (*Le Visiteur*, Christophe Chomant éditeur, Rouen, 2014) éclaire encore la riche activité de l'artiste. Enfin, j'ai usé de la générosité de mon sujet pour lui poser, par écrit, ces quinze questions. Entre ses concerts à Villasanta et à Dallas, il a pris le temps d'y répondre, courant octobre 2014, avec une célérité consciencieuse. Je sais au Maître un gré infini d'avoir accordé sa confiance à ma démarche et d'avoir consacré quelques parcelles de son temps précieux à cette énième sollicitation. Alors que j'étais ensuite convié à venir récupérer chez lui le document manuscrit, j'ai eu le plaisir d'en faire une relecture amplifiée par des développements qu'il eût fallu conserver aussi : leur éloquence et la chaleureuse simplicité de ce moment privilégié sont gravées en moi en un souvenir précieux.

Les interviews du Maître ne manquent pas et ses prises de paroles sont toujours sources d'intérêt. Ici, comme souvent, chaque question est pour lui l'occasion d'une nouvelle expression de sa pensée et, pour le lecteur, une autre façon de pénétrer son monde sensible dont le sésame est ce verbe à la fois envoûtant (la poésie affleure de toutes parts) et libre. N'étant pas destiné à un lectorat de spécialistes, ce questionnaire reste volontiers « généraliste » et tente d'éclairer la façon de travailler du musicien, ce qui constitue son milieu (ses amis artistes, la poésie...), ses racines (les compositeurs qui comptent pour lui, les orgues anciens qui l'ont ému) et ses buts (l'interprétation, les orgues qu'il a conçus et l'Orgue à structure variable...). Ainsi, si ce document n'a pas la valeur de manifeste que certains propos de Jean Guillou se sont acquis et reprend nombre d'avis déjà émis ailleurs, il suscite le sentiment de se tenir au plus près de l'intimité du musicien, de ses aspirations les plus profondes, et traduit, une nouvelle fois, la générosité de l'homme et la hauteur de vue de l'artiste si unanimement reconnues.

Frédéric Brun
Président de l'Association

1/

Maître, vous avez dit : « la naissance de la musique doit toujours rester cachée ». Est-ce pudeur ou volonté de préserver du tarissement une source magique difficilement explicable ?

La musique ne peut naître que dans le silence et dans l'isolement. Mais sa naissance est toujours si imprévisible qu'il serait néfaste de vouloir en éclaircir les raisons et les circonstances. Et surtout, vouloir recréer les sources d'une musique déjà survenue serait anéantir d'en susciter une nouvelle. Chaque volcan lyrique surgira d'un souffle, d'un vent, d'un éclatement dont il sera toujours impossible de comparer les origines. Chaque surgissement d'une œuvre se manifesterà toujours dans des circonstances et sous des origines nouvelles et rarement comparables à celles de l'œuvre précédente.

2/

Malgré cette première question, pouvez-vous nous dire comment travaille le Jean Guillou compositeur ? Au piano, à la table, dans un avion, en prenant des notes que vous accumulez, d'un seul trait ?

Mon travail se fait parfois, mais assez rarement, au piano. Les idées viennent souvent dans le désordre. Certaines ne seront utilisées que beaucoup plus tard et dans un contexte parfois très différent de celui qui les avait d'abord suscitées. Mais il arrive que certaines parties d'une œuvre se développent à mesure que j'écris et deviennent un discours dont les éléments sont appelés par l'écriture même.

3/

Après plusieurs œuvres qui épousaient les règles formelles classiques (Sinfonietta op.4, Toccata op.9, Symphonie initiatique op.18), il semble que vous ayez délibérément adopté des formes musicales dont vous avez, vous-même, défini les contours. Certaines pourraient s'apparenter au poème symphonique (Témora op.8, La Chapelle des abîmes op.26, Regard op.77...), alors que d'autres seraient des « suites » de miniatures (Jeux d'orgue op.34, Suite pour Rameau op.36, Pièces furtives op.58, Enfantines op.81...). *Qu'est-ce qui décide qu'une œuvre adoptera telle ou telle forme ?*

Tout est poème symphonique. En effet, dans ces premières œuvres que vous mentionnez, que j'ai écrites à l'époque où j'étais étudiant et où je me laissais sagement guider par une scolastique un peu rigide, il ne me déplaisait pas cependant de donner un visage un peu différent à ces conventions. Mais ensuite, il m'importa de donner aux nouvelles œuvres une forme suscitée par le langage et le discours lui-même.

Toute œuvre musicale, pour moi, doit être poétique et son architecture doit être chaque fois dictée par ce discours. Donc, cela est indépendant de l'idée ancienne de « poème symphonique ». L'œuvre doit être toujours « poème » et si elle est écrite pour orgue, elle sera forcément d'une certaine manière « symphonique » même si cette œuvre se maintient dans un caractère « musique de chambre ». Ou bien l'œuvre sera une « esquisse », courte, un dessin furtif comme mes *Jeux d'orgue* ou mes *Pièces furtives*, ou bien son architecture en fera un grand poème.

4/

Comme interprète, vous n'abordez que rarement la musique écrite avant Johann-Sebastian Bach. On se souvient cependant de vos interprétations de la Toccata per

l'élevation de Girolamo Frescobaldi, de la Toccata settima de Michelangelo Rossi ou du Récit de tierce en taille de Nicolas de Grigny... Quels critères vont ont poussé à élire ces œuvres ?

Comme à toutes les époques, il y eut, avant J. S. Bach, des compositeurs qui ont parlé le langage de leur temps, mais parmi les auteurs réellement originaux, initiant un nouveau langage, Gesualdo fut un génie particulièrement bouleversant. C'est pourquoi je joue toujours l'unique œuvre qui nous est restée de lui pour clavier. Pour les mêmes raisons, je joue quelques œuvres des auteurs cités. Mais il est certain que J. S. Bach a effacé en particulier les musiciens français de cette époque et même plus tardifs, dont le langage et le mode d'écriture ont perdu tout intérêt. Les Couperin, Lully, occupent la même place dans leur temps que Gounod ou Massenet, c'est-à-dire ne présentent plus aucun intérêt aujourd'hui.

5/

Vos improvisations comme vos œuvres sont marquées par des fins « ouvertes », comme si les accords ou les phrases ultimes restaient suspendus et pouvaient accepter une « suite »... Y a-t-il là une pratique qui rejoindrait un trait de caractère que l'on pourrait déceler et qui tiendrait à une volonté de ne pas imposer un point de vue, à privilégier des « possibles » plutôt qu'à asséner et contraindre (attitude qu'illustreraient aussi les indications de nuances que vous privilégiez, dans vos partitions pour orgue, aux notations d'intentions trop précises, ou encore votre difficulté à enseigner l'art de la registration, pratique trop « sensuelle », selon vous, pour être théorisée) ?

En effet, mes œuvres se terminent rarement dans la mesure où elles laissent toujours se poursuivre, dans le silence, un discours qui sera un désir nouveau. Toute œuvre écrite ou toute improvisation est pour moi un moment d'une pensée qui a commencé avec mon existence consciente et qui se poursuivra toute ma vie. Je n'imagine pas de discours conclusif, un tel discours ne pourra jamais naître de ma pensée.

6/

Pourrait-on rapprocher les timbres des orgues que vous avez conçus de ceux que vous avez agencés dans vos œuvres pour orchestre ou pour « solistes associés » (les neuf Colloques...) ? Pourrait-on les définir comme deux expressions d'un même idéal sonore ?

Les timbres nouveaux que j'ai créés sur mes derniers instruments émanent toujours d'un désir expressif et d'une caractérisation plus spécifique et d'un enrichissement harmonique, dynamique et dramatique. Ceci correspond donc à un idéal sonore qui, bien sûr, a trouvé sa naissance et son influence par mon écriture orchestrale.

7/

Votre œuvre a fait l'objet de nombreux travaux d'analyse. Quel sentiment cela éveille-t-il en vous d'être ainsi « disséqué » ?

A vrai dire, je suis toujours heureux de voir que l'on prenne la peine d'analyser mes œuvres et même si cette analyse ne correspond pas à la mienne, elle révélera peut-être un autre aspect de cette œuvre dont je n'étais pas conscient et qui, pourtant, coexiste dans sa substance.

8/

Vous avez souvent utilisé le terme « vitalisme » pour caractériser votre musique. Vous insistez, par ailleurs, sur l'importance du geste, dans l'élaboration du discours musical : geste d'écriture (forme, architecture des œuvres) comme d'exécution (maîtrise des mouvements des membres et du corps de l'interprète). Pourriez-vous dire que votre musique traduit, en quelque sorte, ce qui irrigue la vie : son énergie, sa pulsation, ce qu'elle produit au travers des comportements humains ?

Toute pensée est un geste : celui-ci peut être une traduction de tous les états d'âme, depuis les plus heureux, exaltants même, jusqu'aux plus dramatiques et tragiques. Il peut traduire aussi le bonheur du rêve, et les états d'esprit les plus fébriles ou contemplateurs comme je l'ai fait aussi dans mes œuvres poétiques. Du reste, lorsque j'écris mes poèmes, j'ai aussi l'impression de poursuivre une œuvre musicale, et inversement.

9/

Auriez-vous pu pratiquer un autre art ?

J'aurais aimé être architecte et il m'est arrivé d'essayer de dessiner des salles de concert. Et ceci est une des raisons de ma profonde amitié pour Frédéric Brun !

10/

Vous portez le projet d'un orgue de concert mobile, scindé en quinze buffets, que plusieurs organistes pourraient jouer ensemble : l'Orgue à structure variable. Qu'attendez-vous d'un concert d'orgue en plein air ? L'avez-vous déjà imaginé ?

Non seulement j'ai imaginé l'orgue en plein air, mais lorsque j'ai conçu l'Orgue à structure variable, j'ai tout de suite prévu que cet orgue serait joué dans tous les espaces extérieurs où l'on donne des représentations théâtrales et en particulier dans les arènes de Vérone.

Mais je l'imagine aussi dans la Cour carrée du Louvre ou autour de l'arc du Carrousel ou sur la place Vendôme. Je sais que l'orgue serait alors entendu de manière tout à fait autre et nouvelle.

11/

Quel orgue ancien, dans le monde, vous a le plus ému ?

Si l'on parle d'orgues anciens authentiques, on est obligé de penser à la Hollande, le seul pays où l'on ait su conserver des instruments tels qu'ils étaient au moment de leur construction, et alors, je ne sais lequel je dois préférer, entre Haarlem ou La Haye et Utrecht ou d'autres que j'ai toujours joués avec beaucoup d'émotion, non parce qu'ils étaient anciens, mais parce que leurs timbres sont parmi les plus beaux que l'on puisse entendre. J'ai d'ailleurs aussi joué mes œuvres et Liszt et C. Franck sur ces instruments et leurs timbres m'ont inspiré pour mes propres instruments, sans faire pour autant des orgues néo-baroques.

12/

Vous sentez-vous des attaches, des références musicales ? Qui sont vos « grands ancêtres » ?

Cette nouvelle question fait suite à la précédente et aux précédentes. Je me sens des attaches avec Gesualdo, avec Schumann pour son œuvre éminemment poétique,

avec Liszt dont j'ai fait revivre *Prometheus* et *Orpheus* oubliés par les chefs d'orchestre, et dont le *B.A.C.H.* que j'ai republié aussi, et *Ad nos...*, constituent les œuvres romantiques les plus essentielles de mon répertoire, avec C. Franck et aussi la *Sonate* de Reubke que j'ai fait découvrir en France, avec sa *Sonate pour piano* que j'ai été le premier à rejouer en Europe. Voilà les compositeurs qu'i m'importent.

13/

Les orgues que vous avez conçus présentent la particularité de proposer des timbres au caractère fortement individualisé et choisis avec une forme d'économie de moyens pour un maximum d'expressivité. Pourrait-on en déduire qu'à un géant de cent-dix jeux indifférenciés vous préférerez quinze jeux bien sonnants et que, pour vous, de « grandes orgues » ne sont pas un gage de qualité ?

Voilà certainement ce qu'il est important de dire. Le premier orgue que j'ai conçu, celui de l'Alpe d'Huez, n'a que 24 jeux sur lequel j'ai joué tout ce qui m'est essentiel. Aujourd'hui, j'aurais disposé les mêmes jeux sur trois claviers au lieu de deux, car cela donnerait encore de nouvelles possibilités, sans changer la composition.

Pour moi, chaque jeu d'un orgue bien conçu doit être un soliste, c'est pourquoi il est difficile d'imaginer un instrument de 150 solistes. Non, la qualité et la « présence » de chaque jeu doivent s'imposer, c'est pourquoi 15 ou 20 solistes doivent déjà constituer un instrument complet. C'est aussi pourquoi les orgues des « Portoghesi » à Rome et de la cathédrale de León, quoique d'importance moyenne, avec environ 50 jeux, sont pour moi d'une richesse maximum.

14/

Outre votre activité aux mille visages de musicien, on connaît votre attachement à la littérature et à la poésie. On sait moins que vos chemins ont croisé ceux de Julien Gracq, Rudolf Noureev, le mime Marcel Marceau, le peintre Sam Szafran, les sculpteurs Raymond Mason et Felix Schivo, jusqu'à devenir le proche ami de certains. Ces fenêtres vers d'autres arts vous sont-elles nécessaires pour nourrir votre pensée ?

Oui, ces « fenêtres », comme vous l'écrivez, sont nécessaires. A part Sam Szafran qui, heureusement, est encore en pleine création, tous ceux que vous nommez et qui étaient de grands amis nous ont quittés.

Pour Julien Gracq, j'avais déjà été enthousiasmé par ses deux premiers romans avant de le connaître. Je découvris son œuvre alors que je vivais à Lisbonne où j'enseignais, entre 1954 et 1957 et, lorsque je revins à Paris en 1963, j'eus la chance de connaître une femme qui recevait J. Gracq assez fréquemment, de sorte que j'eus le bonheur de le rencontrer à peu près à l'époque où il avait refusé le Prix Goncourt. J'eus donc le bonheur de le retrouver et je continuais à le voir régulièrement.

Noureev avait acheté un petit orgue ancien hollandais du XVIII^{ème} siècle qu'il avait installé dans son appartement à Paris. Il me le faisait jouer et il m'avait demandé conseil pour le doter d'un pédalier.

Quant à Marcel Marceau, pour qui j'avais la plus grande admiration, il m'avait demandé d'enregistrer des improvisations que je faisais en le regardant jouer deux de ses pantomimes qu'il me faisait voir, une nuit, au centre de la nef de Saint-Eustache. Il utilisa ensuite ces enregistrements à chaque représentation de ces œuvres.

J'ai le bonheur d'avoir chez moi plusieurs sculptures et dessins de Felix Schivo et de Raymond Mason. L'atelier de Mason se trouvait non loin de chez moi, dans la rue

Monsieur le Prince où je lui rendais souvent visite et nous nous retrouvions souvent dans les cafés ou restaurants voisins, où nous discussions sans fin et avec le plus grand bonheur. J'assistais ainsi à l'évolution de ses dernières sculptures. Il venait aussi, comme Felix Schivo, souvent à Saint-Eustache pour m'entendre à l'orgue.

Toutes ces approches de la peinture et de la sculpture, de la danse et de la littérature furent pour moi une nourriture constante et essentielle pour mon évolution.

15/

Hormis par les partitions (mais que seuls quelques initiés peuvent lire) et les enregistrements (une technique plutôt récente), les œuvres musicales (et chorégraphiques...) ne laissent pas de trace (contrairement à la peinture, à l'architecture...) et ne vivent que grâce à leur perpétuelle recréation par les interprètes. Le principal moteur de cette nécessité de rejouer chaque œuvre pour qu'elle existe ne serait-il pas une forme accomplie de générosité ? Autrement dit : peut-on être musicien et avare ?

Il ne m'était jamais venu à l'esprit que l'exercice musical, en tant qu'interprète, puisse être une forme de générosité !

Peut-être en est-il ainsi, mais on pourrait aussi dire que l'interprétation est une manière de s'approprier les œuvres musicales, de les faire siennes. Mais évidemment, cette forme de possession ne saurait engendrer un quelconque vice d'avarice dans la mesure où, en interprétant, on redonne la musique aux oreilles des auditeurs et on lui donne des couleurs nouvelles, une vie nouvelle.