

L'ORGUE OUVERT AU MONDE

ENTRETIEN AVEC BERNARD FOCCROULLE

Olivier Messiaen fait figure d'exception au XX^e siècle. C'est le seul – parmi les grands compositeurs – dont on peut comparer, en volume et en intérêt, l'œuvre pour orgue à l'œuvre entière. Comment, en tant qu'organiste, conciliez-vous votre pratique d'instrumentiste et l'intérêt que vous portez à la création ?

En fait, le problème n'est pas lié au XX^e siècle. C'est un problème plus ancien. Du Moyen Âge à la fin de l'ère baroque, l'orgue est totalement intégré à la vie musicale, il entretient des rapports étroits avec la musique vocale, avec la musique instrumentale mais aussi avec la danse par exemple ; dans une certaine mesure il est un instrument parmi d'autres et les organistes sont souvent aussi de bons compositeurs. Au XIX^e siècle, une distance de plus en plus grande va s'installer entre musique profane et musique religieuse et l'orgue, particulièrement, devient un instrument très connoté. C'est un problème que j'ai rencontré jeune et j'admets avoir beaucoup moins d'affinité avec les musiques d'orgue de l'après Bach, qu'avec celles des générations de Frescobaldi, Buxtehude ou Bach dont les œuvres pour orgue sont parmi les plus belles de leurs époques. Au XIX^e siècle, on ne peut plus dire ça de la musique d'orgue. Il s'installe une certaine pesanteur et, à l'exception de quelques œuvres remarquables de Franz Liszt ou de César Franck, je n'aime pas beaucoup la musique d'orgue de cette période, ce qu'elle représente notamment. La première partie du XX^e siècle accentue cette tendance et la qualité du répertoire, selon moi, s'est encore dégradée. On n'a rien de Debussy, de Ravel, de Stravinsky, de Berg... la seule pièce de Schoenberg est plutôt insignifiante. Les compositeurs ayant écrit pour l'orgue sont peu nombreux, de loin inférieurs en nombre à ceux qui n'ont rien écrit. Dans ce contexte,

Messiaen fait effectivement figure d'exception, la place qu'il occupe dans la musique du XX^e siècle étant par ailleurs très individualisée, sa musique ne ressemblant à aucune autre. Son œuvre pour orgue est ainsi totalement intégrée, voire même au cœur de sa production et certaines pièces du *Livre d'orgue* ou de la *Messe de la Pentecôte* sont selon moi parmi ses chefs-d'œuvre absolus. Mais c'est vrai qu'étant jeune, après avoir eu adolescent une certaine fascination pour ce monde-là, je me suis mis à considérer ces musiques comme étant du passé ; j'étais plutôt attiré par Ligeti qui avait déjà écrit des choses importantes pour l'instrument, puis par les nouvelles tendances que représentaient Kagel, Berio ou Boesmans, qui apportaient à l'orgue une approche plus idiomatique. Et puis la situation me semble avoir évolué, un peu comme dans le domaine de l'opéra. Dans les années cinquante, si on fait exception de Messiaen, l'orgue est vraiment considéré comme un instrument du passé, complètement sclérosé. Dans les trente dernières années par contre, un certain nombre de très bons compositeurs se sont tournés vers l'orgue, parfois avec difficulté, parfois avec naturel, retrouvant parfois les expériences de leur jeunesse car, étonnamment, il y a bon nombre de compositeurs qui ont été organistes. La situation me semble être aujourd'hui plus intéressante, plus prospective, parce que le répertoire s'est enrichi, mais aussi pour des raisons très spécifiques. Par exemple on a pris en compte, enfin, la singularité de l'instrument. Il n'y en a pas deux pareils en Europe, leur facture, leur style, leur disposition dans l'espace diffèrent. Du coup, aujourd'hui, on ne peut pas simplement écrire pour l'orgue mais faut-il encore savoir pour quel instrument on veut le faire. C'est une relation très passionnante.

LES TRENTE DERNIÈRES ANNÉES ONT PERMIS UN CERTAIN RENOUVEAU DE L'ORGUE

C'est vrai qu'il y a quelque chose de très mystérieux pour le profane ; la spécificité de l'instrument – on nomme d'ailleurs les facteurs d'orgue, ce qui montre bien leur importance –, l'acoustique du lieu, le lieu lui-même, obligent l'organiste à « s'adapter » ou à « adapter » le répertoire qu'il joue...

Oui, c'est vrai, et il y a plusieurs attitudes possibles. Par exemple on peut envisager de ne jouer sur un instrument que la musique de son époque de fabrication ; une autre approche moins puriste sera, à partir d'un instrument à l'identité très prononcée, de jouer les répertoires qui lui étaient contemporains, mais aussi ceux antérieurs et, pourquoi pas, postérieurs. Il y a des orgues qui sont assez restrictifs dans leur ambitus stylistique et d'autres, au contraire, qui sont très ouverts. En Allemagne, par exemple, on trouve des instruments du XVIII^e siècle qui permettent de jouer un très large répertoire, incluant le XIX^e, voire le XX^e siècle. Cela dépend bien sûr de l'accord, de l'étendue des claviers, des possibilités de couleurs, etc. Pour certaines grandes œuvres, celles de Messiaen en particulier, c'est étonnant combien la sonorité de l'instrument va influencer sur l'expérience de l'œuvre, sur le rendu, sur sa perception... Des acoustiques très analytiques avec des temps de réverbération courts, ou au contraire, des acoustiques très riches avec des réverbérations de huit à dix secondes vont obliger l'interprète à jouer, à articuler différemment, vont faire découvrir l'œuvre autrement. Chaque rencontre avec un instru-

ment est unique, il y a des instruments qu'on recherche pour un certain répertoire ou au contraire d'autres avec lesquels on s'interdit ce même répertoire.

L'orgue du Temple Neuf à Strasbourg, vous l'avez déjà pratiqué ?

Non, il est en cours de restauration et donc je ne l'ai pas pratiqué ces années passées. C'est un Merklin¹, instrument du XIX^e assez proche de celui – construit par Cavaillé-Coll en 1868 – que Messiaen jouait à la Trinité et qui le rattache à la tradition. On peut très bien jouer Messiaen sur un orgue plus contemporain, au son plus « cubiste », plus incisif.

L'œuvre de Messiaen en général et, particulièrement, l'œuvre pour orgue est essentielle d'inspiration religieuse. Cela pose-t-il pour l'interprète, au delà des strictes questions stylistiques, des interrogations sur les sources de cette inspiration, sur le cadre liturgique de la composition ? Quelle conception avez-vous de ce rapport au spirituel ?

C'est une question tout à fait passionnante qui est aujourd'hui une question de civilisation. On peut sans doute jouer Bach en étant luthérien ou Messiaen en étant catholique avec une sorte de foi par rapport à l'œuvre ; certains penseront qu'on ne peut bien jouer Bach qu'à la condition d'adhérer à la doctrine luthérienne, point de vue que je n'ai pas personnellement. Avec la globalisation, on est confronté à un ensemble de cultures, dont certaines nous sont plus proches que d'autres et, en ce qui nous concerne, en Europe, la culture chrétienne fait partie de notre héritage, qu'on ait un rapport à la foi ou pas. Je pourrais citer à titre d'exemple la lecture que fait de la Bible l'écrivain italien Erri de Luca² tout en se revendiquant non-croyant. Ce n'est pas

une lecture théologique, bien sûr, mais ça n'en est pas moins passionnant et instruit. Mon rapport à la musique de Messiaen est un peu du même ordre. De plus cette époque est déjà loin de nous, les années cinquante, c'est déjà très loin et c'est absolument passionnant de se confronter au défi de rentrer dans un monde. Dans la *Messe de la Pentecôte*, Messiaen crée des images extrêmement fortes, par exemple les chants d'oiseaux³, une des plus belles choses selon moi, ou encore le monstre de l'Apocalypse où on est presque au-delà du son, dans le bruit. Par-derrrière il y a bien sûr une pensée théologique, mais les images sont là et elles constituent un monde auquel il faut s'attaquer. C'est quelque chose qui me touche beaucoup, y compris au théâtre par exemple, où je trouve que les grandes mises en scène nous touchent parce qu'elles sont capables de porter un monde avec elles. Il y a l'œuvre et puis il y a les différents mondes qu'on peut faire surgir de l'œuvre. Ce monde de Messiaen, même s'il n'est pas totalement le mien, me fascine, y compris avec ses moments à la limite du kitch qu'il ne faut ni accentuer, ni gommer.

On a souvent l'impression que les immenses ressources de l'orgue ne sont utilisées que très partiellement. Y aurait-il une politique à mener pour que l'instrument revienne de plain pied dans le XXI^e siècle ?

Il y aurait sans doute une vraie politique de l'orgue à mettre en œuvre, on y réfléchit d'ailleurs avec quelques amis et collègues. On voit bien le risque de marginalisation de l'instrument dans le monde de la musique d'aujourd'hui. Cela dit, les trente dernières années ont aussi permis un certain renouveau, avec beaucoup de restaurations, des œuvres nouvelles ou la découverte

d'instruments d'autres cultures. Il faut craindre que ce mouvement ne s'essouffle un peu ces derniers temps et que le monde de l'orgue ne se replie sur lui-même. À titre personnel, ce qui m'intéresse plus particulièrement c'est comment relier l'orgue à toute la culture contemporaine. Pas seulement au niveau musical bien sûr. Je voudrais aussi faire voir qu'il y a, dans la littérature pour orgue et dans le patrimoine organologique, une image de l'Europe, de sa diversité, un peu à l'image de la diversité des langues. Je voudrais associer l'orgue, qui par nature est un instrument de l'invisible, aux arts visuels, à la vidéo ou à la danse... Il pourrait y avoir là une vraie politique de commandes, vraiment passionnante, soit à des artistes en contrepoint au répertoire de l'orgue, soit à de nouvelles écritures.

Concernant l'instrument et ses ressources, il y a un projet que j'ai lancé il y a vingt ans à Bruxelles et qui doit aboutir prochainement, c'est un projet de lutherie électronique assez simple dans son principe mais qui ouvrirait une sorte d'infini. Il consiste à partir d'échantillonnages à « compléter » les instruments pour leur permettre d'accéder à des propriétés acoustiques nouvelles, comme la microtonalité par exemple. Enfin bien sûr, il faut réfléchir à l'association de l'orgue avec d'autres formations, vocales ou instrumentales, afin d'ouvrir le répertoire. Il y a eu beaucoup de pièces écrites pour l'instrument seul ces dernières années, on peut espérer un répertoire plus large désormais.

Aix-en-Provence, le 27 mai 2008.
Propos recueillis par Antoine Gindt.

¹ Réalisé par le facteur Joseph Merklin, il a été inauguré le 26 septembre 1877.

² Né à Naples en 1950

³ Les oiseaux et les sources (communion), quatrième pièce de la *Messe de la Pentecôte*.