

Christian LAUBA et Richard DUCROS

Entretien réalisé par Claude Georgel, Julien Bogenschütz et Laurent Matheron le 31/08/2011 pour *Les Cahiers du Saxophone* n° 26-27 (11/2012)

Christian Lauba, compositeur, a bouleversé la vie de nombre de saxophonistes en 1988, avec *Hard* puis *Balafon* et la série des 9 Études pour saxophone (1992-1994).

Richard Ducros, saxophoniste bordelais, ancien élève de Jean-Marie Londeix et de Marie-Bernadette Charrier interprète régulièrement la musique de Christian Lauba et se tourne également vers d'autres esthétiques.

Pour Christian Lauba, comme pour Richard Ducros, qui travaillent ensemble depuis plus de dix ans sur de nombreux projets, le saxophone n'est pas un instrument mineur, comme ne le sont pas les musiques populaires qui entrent pleinement dans la démarche artistique de l'un et de l'autre. Sans complexe sur ce fameux répertoire qui manquerait au saxophone, ouvert à tous les langages, avec en permanence en tête l'ambition de mettre le saxophone au rang des autres instruments, adulte, mûr, précieux par sa capacité de force et ses possibilités virtuoses.

Richard Ducros, vous avez consacré votre dernier disque à la musique des années folles. Comment avez-vous découvert ce répertoire ?

Richard Ducros : Christian Lauba m'avait parlé de cette musique. Et lorsque Nicolas Prost a organisé un concours sur des musiques légères, populaires, Paul Wehage a sorti l'édition Wiedoeft chez Musik Fabrik. J'ai tout acheté. C'est comme cela que j'ai découvert cette musique. Puis, alors que nous étions au Canada et aux Etats-Unis pour des concerts et des master-classes, j'ai retrouvé des inédits. William Street, professeur à Edmonton-Canada, m'avait fait des copies de partitions conservées dans des bibliothèques américaines. Pour moi, cela a été très important parce que c'était un peu le chaînon manquant entre le classique et le jazz. Le saxophone était quand même très ancré dans la musique populaire, et nous les saxophonistes, nous ne connaissons qu'un aspect finalement extrêmement écrit et savant, les grands concertos et la musique contemporaine. Cette musique est un genre intermédiaire indispensable qui m'a permis de faire le lien, comme les violonistes le font avec les pièces de Kreisler et tout le répertoire de musique légère, entre ma culture jazz, et le répertoire classique. Ma technique a complètement évolué dès que j'ai découvert cela.

Ecoutez-vous des saxophonistes de cette époque-là ?

RD : Oui, j'en écoute énormément, notamment sur internet qui est un moyen incroyable de découvrir des trésors cachés. Je suis très admiratif d'Al Galodoro, de Jimmy Dorsey, de Rudy Wiedoeft. Ce sont des modèles ahurissants, et d'ailleurs personne n'a encore réussi à les égaler. J'essaie modestement de rendre hommage à cette période. Il y a aussi Clyde Doerr sur de vieilles éditions. Esthétiquement parlant, ces thèmes de Wiedoeft, les lignes mélodiques, les contours, les ornements, n'ont rien à envier à la « grande » musique. Cette musique est extrêmement sophistiquée, même si bien sûr, cela reste de la musique légère.

Dans les années vingt et trente, ce saxophone-là était extrêmement diffusé à la radio.

Christian Lauba : Cette musique est incroyable ! Il avait des émissions de télévision extrêmement populaire de Wiedoeft mais elles sont oubliées. Les jeunes saxophonistes ne connaissent pas Wiedoeft, et les professeurs le négligent. Ils ne cherchent pas à jouer ses œuvres, ils sont même décontenancés par cette musique. Quelqu'un comme Jean-Marie Londeix adorait Wiedoeft mais ne savait pas quoi en faire dans sa pédagogie. Je lui disais déjà il y a 25 ans qu'il pouvait l'enseigner; ce sont des pièces originales qui ont bien plus d'intérêt qu'une transcription hasardeuse!

RD : Le ragtime est vraiment très spécifique, mais on pourrait jouer des valses, car c'est vraiment un genre universel. Pour les pianistes, il n'y a jamais eu aucun problème à jouer des valses.

CL : Il faut se rappeler des compositeurs tels que Franz Liszt, qui était capable d'avoir quatre langages - il improvisait avec les tziganes, composait des pièces de salon comme les *Rhapsodies Hongroises*, de la musique de concert comme les poèmes symphoniques ou les concertos de piano, mais il faisait aussi des œuvres de recherche à la fin de sa vie (*Nuages Gris* qui anticipe sur toutes les innovations du XX^{ème} siècle). Il possédait quatre niveaux de langue et ces quatre niveaux se nourrissaient l'un l'autre. Au fond, la musique savante n'est que l'amplification de la musique populaire. Dans la IX^{ème} de Beethoven, le premier mouvement est abstrait (quartes et quintes descendantes), le Scherzo est rythmique, le troisième mouvement est lyrique et le dernier, *l'Hymne à la Joie*, est un sommet d'expression populaire ! On veut à tout prix que le compositeur ait le sourcil froncé et montre le poing en permanence ! Brahms composait ses fameuses *Rhapsodies Hongroises* (sous pseudonyme qu'il a

révélé à la fin de sa vie après leur succès). Cela ne l'empêchait pas d'écrire le *Requiem allemand* ; Wagner faisait des arrangements de trompettes pour le cabaret, comme Brahms il était un pianiste de bordel ! Schönberg faisait des musiques de film... Et maintenant on voudrait que la musique soit pure et dure. J'ai composé *Hard*, mais je peux imaginer des œuvres plus abstraites ou plus légères. La cinémathèque de Paris m'a commandé la musique du film muet *Au bonheur des Dames* du grand cinéaste Julien Duvivier. Je sais le faire et j'ai accompli cette tâche avec plaisir et grand intérêt artistique! Il n'y a aucune honte ! Si l'Ensemble Court-Circuit de Philippe Hurel ou le quatuor à cordes Diotima me commandent une œuvre, je m'exécute avec le même enthousiasme. Au fond un artiste qui a peur pour son image, n'est pas un artiste.

Et Richard montre qu'il est capable de s'exprimer dans tous les registres, le très populaire, l'improvisation comme le jazz, l'abstraction de ma musique ou de celle de Berio, Hurel, Scelsi, et Glazounov ! L'interprète d'aujourd'hui doit tout savoir jouer! Les jeunes saxophonistes du monde entier le prouvent! Richard Ducros qui n'enseigne pas a une carrière internationale et vit du concert avec les mêmes cachets que les violonistes ou pianistes internationaux.

RD : Il faut quand même être polyvalent, si l'on veut vivre du concert. C'est vrai qu'en piano, le répertoire est tellement gigantesque que certains pianistes qui ont de grandes mains vont plutôt jouer le grand répertoire russe, Tchaïkovski, Rachmaninov. Maria João Pires qui a de petites mains a pu offrir des interprétations de références des œuvres de Mozart. Dans le domaine de la voix, des artistes peuvent se spécialiser dans le baroque, dans Mozart et Schubert... Au saxophone, pour l'instant, pourquoi se spécialiser? Je crois qu'il faut au contraire aller chercher les meilleures pièces, dans chaque répertoire. Il faut seulement prendre le temps de le faire.

N'avez-vous pas été tenté de jouer des instruments d'époque ?

RD : Cela m'intéresserait, mais il faut trouver l'instrument. Et je n'avais pas envie de faire une mauvaise imitation comme certains baroqueux maladroits. Je joue ces pièces comme un violoniste ordinaire joue Kreisler ou Paganini, sans chercher à avoir les cordes en boyau etc... D'ailleurs ce répertoire a été édité très vite en Ut et en Mi bémol. Tout de suite, beaucoup de saxophonistes ont joué en mi bémol. On dit que j'ai le vibrato ancien, même démodé . Mais ce n'est pas possible de jouer cette musique sans vibrato ! Cela dit, j'ai supprimé beaucoup de rubato, dans les valse notamment où Wiedoeft exagérait parfois les effets de manche pour les cabarets... C'était une époque où il y avait un style plus outrancier, des slaps, plus de rubato etc... J'ai un peu dégraissé ces effets pour aboutir à un son plus classique et une attitude plus actuelle.

Pour revenir à l'instrument, à l'Opéra on ne prend pas un saxophone de 1880 pour jouer le solo de Werther ou les solos de certains opéras du XIX^{ème} siècle. Je n'utilise pas un saxophone de l'époque de Debussy pour jouer la Rapsodie... J'ai eu cette même attitude avec Wiedoeft. J'ai préféré, tout en essayant d'être au plus proche du style, rester naturel.

Vous changez quand même de matériel selon le répertoire ?

RD : Le plus difficile, c'est de passer d'un style à l'autre, d'une pièce à l'autre, instantanément. En concert je peux jouer une pièce extrêmement abstraite et sophistiquée à l'alto ou au ténor, enchaîner sur un morceau plus léger de Matitia, ou de Wiedoeft, et ensuite jouer la Légende de Caplet. J'ai essayé d'adapter mon matériel au répertoire, je n'utilise pas le même matériel dans une Étude de Lauba que dans le Concertino d'Ibert. Je vais changer de saxophone, de bocal, de bec, d'anche...

CL : Les cornistes n'ont pas le même cor pour jouer Strauss, Mozart ou Brahms, et un violoniste qui joue Bach, change d'archet ou même de violon. Les saxophonistes veulent avoir le même matériel pour faire Wiedoeft, Glazounov ou ma musique, c'est absurde !

RD : Je joue le répertoire traditionnel sur un vieux Mark VII, un prototype que m'a prêté Jean-Marie Londeix. Je joue aussi un Jupiter qui a une dizaine d'années, un des premiers modèles, « l'Artistique » que j'aime beaucoup. Je crois qu'il n'est plus fabriqué. C'est un instrument très large, stable, avec une pâte sonore intéressante, un aigu très puissant, et surtout, il est juste. Pour la musique contemporaine, j'ai un Yamaha, l'ancien Custom qui était très juste et stable lui aussi. J'ai aussi un petit Yamaha 475 de secours qui est juste également.

J'utilise des becs en ébonite pour la musique contemporaine : C*, A28 ou AL4 (que j'ai acheté par erreur à la place de l'AL3, mais mon 4 marche bien !). J'utilise aussi un C**, parce qu'un bec plus ouvert facilite un peu le slap. Ensuite, je dois trouver un compromis. En classique j'utilise un C* métal, le modèle ancien des années 60 qui est vraiment très bien. Le métal permet de jouer plus juste ; je l'ai vérifié aussi bien à l'Alto, qu'au soprano et au ténor, avec le bec métal les intervalles sont plus justes. Je trouve mystérieux de voir qu'il n'y ait pas plus de modèles en métal utilisés chez les saxophonistes classiques.

Les becs métal n'engendrent pas des problèmes de parasites et de condensation ?

RD : Un petit conseil, il suffit de mettre un peu de vaseline à l'intérieur, je n'ai aucun problème de condensation. On peut tout à fait utiliser un bec métal et avoir les qualités de l'ébonite. Je trouve mes solutions...

Les pièces de Wiedoeft sont particulièrement virtuoses ; c'est une dimension que l'on retrouve aussi dans les pièces de Christian Lauba, un autre répertoire que vous pratiquez. Est-ce important pour vous ?

RD : C'est une dimension fondamentale. La virtuosité est omniprésente dans tous les répertoires, que ce soit pour le violon, le violoncelle ou le piano. Donc c'est vrai que j'aime le répertoire virtuose. La virtuosité a un rapport immédiat avec la culture. Elle a des racines, des sources culturelles dans le rythme, dans les thématiques et elle est toujours réalisable si elle est justifiée.

CL : la virtuosité, on arrive à la surmonter, on le voit avec mes études... Toute la jeune génération a su transcender ces difficultés.

Peut-on évoquer votre parcours, votre formation jusqu'à ce choix radical d'être concertiste, alors que 99% des saxophonistes classiques et contemporains enseignent ?

RD: Après l'école de musique, je suis entré au conservatoire de Bordeaux à 18 ans et je l'ai quitté à 22 ans. J'ai étudié avec Jean-Marie Londeix et Marie-Bernadette Charrier. Et après... j'ai fait mon service militaire dans le Big Band de l'Armée de l'Air. J'avais écouté beaucoup de jazz plus jeune, j'adorais Stan Getz, Gerry Mulligan au baryton, j'ai participé à la « Brecker-mania », j'ai même pris des cours avec lui étant adolescent, même si maintenant j'écoute des choses plus anciennes comme Lester Young. Après l'armée, je ne voulais plus faire que du jazz. J'avais échoué au premier prix à Bordeaux, et je me disais que j'allais faire comme Miles Davis qui a quitté la Julliard sans prix (j'étais un peu prétentieux!) C'est Christian qui m'a remis le pied à l'étrier en me demandant d'aller avec lui à Chicago où il avait été invité par Frederick Hemke pour faire travailler ses nouvelles études (premier cahier-1996), et il m'a fait retravailler tout le répertoire classique, Caplet, Glazounov, les suites de Bach etc... A partir de là on a cherché des instruments plus justes ; il fallait adapter le matériel au répertoire...

CL : En tant que directeur d'orchestre, je voyais vraiment une différence de facture entre les instruments : les violonistes ont des instruments à 30 000 € et les saxophonistes jouent sur des instruments à 3000 €. Il y a une finition que n'ont pas les saxophonistes (bruits de clés, justesse ...). Un hautboïste a un instrument qui a une certaine homogénéité. Avec le saxophone, l'instrument va parfois à l'encontre de l'instrumentiste et l'épuise.

RD : Le problème, c'est que cela devient presque culturel. Alors qu'il faut penser au style, les saxophonistes pensent « saxophone ». C'est le compositeur qui fait le son d'un instrument. Je cherche le son de l'œuvre...

CL : Chez Chopin, ce n'est pas le son du piano qui est intéressant. On entend le son « de Chopin » ; les saxophonistes veulent leur son et créent un filtre par rapport à l'œuvre elle-même.

Christian Lauba, vous avez composé quelques œuvres qui ont bouleversé le paysage musical du saxophone : *Hard*, les *Études*...

CL : Avec ma musique, j'ai toujours tout fait pour que le saxophone ait une image noble et soit accepté par le monde normal des festivals de musique classique, des théâtres etc... Avec *Hard*, là il y a eu un choc : aucun autre instrument ne peut faire cela dans ce style là. Quand un pianiste ou un violoniste entend *Hard*, il veut la même chose pour son instrument. C'est la même chose pour *Balafon*, ce son détimbré, ces intervalles, ces sons multiples qui sont tout de même très justes impressionnent les autres instrumentistes. György Ligeti qui avait entendu *Balafon* sur France-Musique m'a dit qu'il regrettait de ne pas avoir composé pour l'instrument. À la suite de cette écoute, il a imposé mon premier quatuor à cordes associé au sien dans plusieurs festivals en Allemagne et en France. Je lui ai dédié mon deuxième quatuor. Les hautboïstes et les clarinettes aimeraient avoir ce genre de pièces. C'est là qu'on voit que le saxophone est un instrument merveilleux, il donne des idées aux autres et devient un modèle d'attitude ou d'écriture.

RD : Brigitte Engerer avait commandé la pièce *Porgy Stride* pour deux pianos avec Boris Berezovski pour le festival de la Roque d'Anthéron parce qu'elle avait entendu *Balafon* !

CL : Là il y a un renversement : le saxophone est perçu comme noble, fréquentable et indispensable.

RD : Et extrêmement virtuose ...

CL : Il faut savoir ce que l'on veut. J'ai composé mes pièces pour des professionnels. Parfois les gens trichaient avec *Hard* et avaient du succès sans respecter la partition, un succès immérité. En écrivant

Balafon, je me suis séparé des amateurs. Avec les *Études*, on ne peut pas tricher. C'est Jean-Marie Londeix qui m'a demandé d'écrire ces pièces, des études qui auraient vocation de faire monter le niveau artistique. Et j'ai joué le jeu par amitié, défi et incroyable enthousiasme. Pour moi c'est l'un des meilleurs professeurs capable d'inventer le futur de l'instrument en commandant un nombre considérable d'œuvres. Il a été capable de reconnaître ses erreurs en évoluant en permanence dans l'intérêt du saxophone.

RD : La musique de Christian est au saxophone ce que celle de Chopin est au piano. Elle marque une révolution, le niveau de virtuosité de toute une génération a augmenté, elle est claire et abstraite à la fois. Tout s'enchaîne dans un flux continu, un peu comme dans la musique de Bach. La musique contemporaine avait perdu cela. Christian a renoué avec un discours qui ne s'interrompt pas.

CL : Cela vient peut-être de la musique arabe, car j'ai vécu longtemps en Afrique du Nord avec cette lancinante des chansons d'Oum Kalsoum qui durent $\frac{3}{4}$ d'heure et qui s'étirent dans la durée. J'ai cherché le lien avec Bach. Comme dans les *Partitas* ou les *Suites*, j'écris des pièces imposantes et virtuoses alors que le répertoire du saxophone est souvent fait de pièces courtes (*Concertino*, *Légendes*, etc...), des petites pièces de dix minutes, ça n'est pas sérieux!

Les études pour alto sont assez brèves, vous les souhaitez rassemblées pour un concert ?

CL : Les quatre études pour l'alto forment au fond une sonate ou une suite en quatre mouvements : *Balafon* en est le prélude, ensuite *Sanza* le 2ème mouvement est un Scherzo, *Savane* est le mouvement lent, puis *Jungle* est la gigue finale. Mais on peut aussi les jouer séparément. Une difficulté de ma musique est de ne pas préparer la difficulté, contrairement à bien des pièces contemporaines où la difficulté se prépare. Il faut maintenir la pulsation ; quand un slap survient, on n'a pas le temps de le préparer, c'est comme chez Bach, quand il y a une double corde. Quand le multiphonique apparaît dans *Balafon*, il ne se prépare pas, il se joue tout de suite. Depuis 2000 ans que la musique existe, il y a une espèce de flux continu. Une difficulté ne se prépare pas. Si elle se prépare, ce n'est plus une difficulté.

RD : C'est le « timing Lauba », c'est-à-dire qu'il y a un débit, un flux, une pulsation omniprésente. C'est ce qui fait la virtuosité de cette musique.

CL : Il n'y a rien d'autre que ce flux. Par contre c'est ce « rien d'autre » qui est si difficile à faire. Il ne faut pas que l'effort soit visible. Pour *Balafon*, il faut que les auditeurs se disent que c'est une pièce paisible!

RD : C'est une pièce terrible ! Pas du point de vue de la technique, mais musicalement elle est très difficile. Sur d'autres études, la virtuosité est telle qu'il faut travailler des mois, mais on peut se rattraper. Dans *Balafon*, on ne peut pas se rattraper. On peut la travailler des mois auparavant, cela ne prépare en rien à la difficulté au moment du concert !

Vous avez écrit une cadence pour le Concerto de Glazounov. Comment vous êtes-vous lancé dans ce projet ?

CL : Jean-Marie Londeix me l'avait demandé il y a 17 ans. J'avais fait une première mouture que j'ai révisée. Cette nouvelle version est dédiée à Richard Ducros qui l'a créée. C'est la 13^{ème} Étude de style. Je l'ai composée pour donner plus d'ampleur au Concerto. Je trouve que c'est un concerto merveilleux, une des meilleures pièces que vous ayez dans cette esthétique. Mais normalement le premier mouvement d'un concerto est beaucoup plus ample. J'ai accepté parce que Jean Leduc m'a confié que ce n'est pas Glazounov qui avait composé cette cadence mais son élève Petiot, ce qui explique la modestie du résultat. J'ai voulu donner plus de virtuosité à la cadence en la faisant plus longue et plus virtuose tout en gardant le style russe. Beaucoup de saxophonistes russes comme Nikita Zimin jouent cette cadence maintenant. Je pense n'avoir pas trahi l'esprit de leur musique.

Souhaitez-vous renouveler l'expérience sur d'autres concertos ?

CL : Douglas O'Connor me l'a demandé pour Ibert. Mais c'est toujours difficile de s'attaquer aux grands compositeurs. Pourquoi pas ?

On parle du « Son Lauba », mais qu'attendez-vous du saxophone ?

CL : Quand j'ai écrit *Balafon*, j'ai remarqué qu'il y avait un son que les saxophonistes essaient de trop corriger, avec une espèce de vernis homogène que je trouve faussement séduisant et qu'ils utilisent pour tous les styles. Je préfère le son naturel du saxophone. Au violon, on entend les cordes, au piano, on devine les marteaux, même si Debussy réussit à les faire oublier par ses géniales résonances. Les saxophonistes essaient trop souvent d'avoir un son poli, même joli qui ne convient pas à tous les styles. C'est ce son que n'aiment pas les chefs d'orchestre, les Neville Marriner, Armin Jordan (ils me l'ont confié lorsque j'étais directeur musical de l'Orchestre de Bordeaux), ils trouvent

que c'est un son de « clown noble » qui se marie mal avec le hautbois, la flûte, et la clarinette. Les saxophonistes ne s'en rendent pas compte, un son pas toujours juste et trop timbré.

RD : Avec le « son Lauba », ce que l'on recherche aussi, c'est cette possibilité de jouer extrêmement piano, mais avec une clarté qui permet de porter même très loin dans les grandes salles. Beaucoup de saxophonistes jouent très fort. C'est gênant, de ce fait, les instruments de l'orchestre pensent que le son du saxophone est puissant sans nécessité.

CL : Pour *Tadj*, j'ai besoin de grain, comme font les jazzmen qui projettent le son sans le corriger. Le son très clair qu'il y a dans *Balafon*, comme le son très viril de *Hard* au ténor, avec les multiphoniques traités en véritables accords, n'étaient pas vraiment exploités. C'est ça qui me plaît.

Puissance, polissage, on essaie de s'identifier à des instruments reconnus, c'est aussi l'idée de rentrer dans l'orchestre ?

CL : Oui sans doute, mais il ne faut pas imiter. C'est en gardant sa personnalité qu'on s'intègre. A Angers, j'avais fait une grande conférence sur le « saxophone travesti ». Les saxophonistes passent leur temps à jouer un autre répertoire que le leur, à porter un costume qui ne convient pas à l'instrument. C'est un comportement assez schizophrène, on dirait qu'ils n'aiment pas leur instrument !

RD : C'est étonnant de voir que beaucoup de saxophonistes classiques ne connaissent rien au jazz ou n'en écoutent même pas. Et par ailleurs, si on a envie de jouer Beethoven ou Vivaldi, il faut changer d'instrument. C'est passionnant, parce qu'on a tout à faire, on doit pouvoir tenter des choses que les autres instruments ne peuvent pas tenter car eux sont prisonniers de leur histoire et de leurs traditions. Nous pouvons nous permettre des choses beaucoup plus innovantes. Il faut revendiquer, et utiliser cette différence.

CL : Je l'ai dit dès le départ. Lorsque je suis sorti de la classe de composition et que j'ai composé pour la classe de saxophone de Bordeaux, j'ai demandé des choses que Londeix qualifiait lui-même d'impossibles, comme par exemple le détaché dans le pianissimo. Je n'ai rien inventé, mais j'ai deviné ce que le saxophone pouvait faire et n'avait pas encore exploité. Maintenant la nouvelle génération est extraordinaire! Grâce à internet, les jeunes saxophonistes peuvent faire leurs propres recherches et vérifier par eux-mêmes les informations; ils repèrent très vite les authentiques nouveaux talents sans attendre l'avis parfois déformant de leur professeur.

Vous avez d'abord écrit *Sud* mais très vite vous avez composé les 6 duos et les deux pièces *l'fni* et *Fès* pour des plus petits niveaux. Est-ce un domaine qui vous attirerait à nouveau ?

CL : Oui on en a parlé, il le faudrait peut-être, cela serait important de composer des pièces techniquement plus abordables.

RD : Pour les pièces pédagogiques, cela serait bien d'avoir des petites pièces du style *little jungle*, ou *little balafon*, des études dans lesquelles les plus jeunes aient l'occasion de slapper sur des croches, d'aborder la respiration circulaire...

CL : oui c'est important, mais l'urgence c'était d'abord d'avoir une attitude artistique réservée aux artistes professionnels.. La pédagogie découle de l'art et non l'inverse. Mon langage s'est élaboré peu à peu, et maintenant je peux imaginer des choses plus faciles. D'ailleurs pour le recueil de Nicolas Prost, j'ai fait une œuvre très courte, *Little clouds* avec enregistrement CD.

Mais les petits duos sont postérieurs à *Balafon*. Après *Sud*, j'avais fait une pièce d'ensemble qui s'appelait *La forêt perdue*, mais qui n'est pas très bonne. Pour moi *Adria*, pour deux altos, est ma première bonne pièce. Je commence à être plus précis dans mon écriture. Ensuite dans *Hard*, j'ai réintroduit clairement la musique populaire sans démagogie, comme les compositeurs l'ont toujours fait.

RD : C'est difficile d'arriver à introduire des musiques populaires... On veut imiter le jazz, mais cela peut être désastreux. Quand il s'agit de Mahler ou de Stravinski, cela devient vraiment quelque chose d'incroyable. Et c'est vrai que les saxophonistes ont cherché cela pendant longtemps.

CL : Le saxophoniste de conservatoire veut à tout prix être lisse. Pourquoi pas, mais toujours ces petites pièces, des concertinos, des concertininos, c'est terriblement castrateur. Avec *Hard* je voulais un saxophone puissant et rhapsodique. *Balafon* est sciemment le contraire, pour montrer que le saxophone peut avoir une autre retenue, une autre virilité et une autre résistance.

Finalement le saxophone occupe une place particulière dans votre vie de compositeur. Vous avez énormément écrit pour cet instrument, on vous voit régulièrement aux Congrès...

CL : Je suis allé à presque tous les congrès. Mais j'ai dit un jour à Londeix : « Le saxophone n'ira bien que lorsqu'il n'y aura plus de congrès ». S'il y a des congrès c'est que le saxophone ne fait pas partie de la vie musicale officielle. Les violonistes ne font pas de congrès, ils font des concerts, les pianistes également! Les congrès, c'est le seul moyen hélas pour beaucoup de s'exprimer. Quand les congrès

disparaîtront, cela voudra dire que le saxophone est intégré. Je caricature ! Je ne veux pas les dénigrer. Ils m'ont été très utiles: le premier congrès auquel je me suis rendu était celui de Washington en 1985. À la suite de cette manifestation, j'ai composé *Adria* pour Federico Mondelci, *Sud* pour Ivan Roth, *Reflets* pour Max Jezouin, après le succès de *Mutation-couleurs IV* et *Devil's Rag* pour ensemble! Les congrès peuvent être de véritables moteurs d'énergie. Mais trop souvent, les saxophonistes les utilisent comme un faire valoir.

RD : il ne faut pas vouloir exister par rapport au milieu du saxophone. Je préfère être identifié par les pianistes et les violonistes que par mes collègues saxophonistes qui ne comprennent pas toujours ce que je fais.

CL : Dans les congrès les journalistes ne viennent pas ou ne sont pas informés, les grandes revues musicale comme Diapason, Classica ou Gramophone ne sont pas concernés, ni la radio et ni la télévision ne sont présentes! Les saxophonistes sont entre eux, c'est un peu de l'inceste ! Les congrès peuvent pourtant avoir un impact considérable comme à Tokyo où Jean-Michel Goury avait créé *Hard*. Mais il y a des dérives, trop souvent les conditions de répétition sont insuffisantes et rien n'est vraiment professionnel, c'est pour cette raison que j'ai boycotté le Canada. C'est vrai que je provoque les saxophonistes mais je les soutiendrai toujours!

Richard, pouvons-nous parler de vos projets ?

RD : Nous travaillons à un projet ciné-concert sur des musiques de Christian Lauba pour six films muets de Duvivier, Renoir, Capra... (une commande de la cinémathèque de Paris). Pour l'avenir un nouveau CD avec de nouvelles études de Christian que je combinerai avec des pièces de Matitia et peut-être de Jimmy Dorsey. Il y a aussi le *New York Concerto* qui vient de paraître chez CODAEX avec Henri Demarquette au violoncelle et Jonas Vitaud au piano, ancien élève de Brigitte Engerer avec l'Orchestre Symphonique de Mulhouse dirigé par Daniel Klajner. Nous allons également aux États-Unis à Houston fin mai pour une académie Lauba/ Ducros. Je jouerai le *Concerto* de Glazounov avec les cordes de l'Orchestre National au festival MUSICALTA en Alsace aisi que *Hard*, et en août le même concerto avec l'orchestre de chambre Franz Liszt de Budapest au festival de Quimper.

Quel est ce projet d'Académie ?

CL : Ma musique est très enseignée aux Etats Unis. Les saxophonistes américains ont très vite assimilé ma musique.. Ils ont créé une Académie Lauba à Houston qui s'adressera à une vingtaine de professeurs d'université qui souhaitent se perfectionner avec Richard Ducros et moi-même sur le style et les exigences de ma musique. Nous allons également en Octobre à Munich et à Boston pour les mêmes raisons. J'aimerais vraiment faire cela plus souvent en France. Claude Delangle a tout de même assez vite compris malgré quelques interrogations le sens de ma musique et l'a immédiatement incluse dans son enseignement; je lui dois beaucoup, comme à Jean-Marie Londeix. J'ai composé la 16ème étude pour Claude, *Kabuki* pour soprano, pour le remercier de sa clairvoyance.

Un mot en conclusion ?

CL : Les saxophonistes ont l'esprit d'aventure, mais cela ne suffit pas. Le saxophone doit inventer une nouvelle image de luxe et noblesse en imposant sa personnalité unique, au monde de la musique. Il faut cultiver cette exigence.