

Entretien avec Paul Méfano

François-Bernard MÂCHE : On vous connaît comme un des « bouléziens » de marque. Mais aujourd'hui les compositeurs qui comme vous sont passés par la discipline sérielle suivent des voies divergentes. D'où part votre bifurcation personnelle ?

Paul MÉFANO : Du désert. Des déserts américains plus exactement, visités en 1966-1967.

F.-B. M. : D'une impression touristique ?

P. M. : Non, de l'impression de survoler les siècles, loin de l'humanité des paysages européens ; une sensation d'ubiquité surhumaine. En voyant ces mondes, j'ai pris mes distances vis-à-vis de ce qu'on appelle « la vie musicale » et je me suis rapproché davantage de la musique.

F.-B. M. : J'ai senti aussi quelque chose de ce genre au Sahara ou en Iran, mais c'était surtout la découverte du vrai silence. Pour vous c'est autre chose ?

P. M. : Oui, c'est une nouvelle dimension intérieure.

F.-B. M. : Êtes-vous romantique ?

P. M. : Je reprends à mon compte le propos de Varèse : « tout musicien est romantique ».

F.-B. M. : Varèse a dit une chose pareille ?

P. M. : Oui, à propos de Wagner ; les oeuvres sont classiques [quand elles sont valables) mais leurs auteurs sont romantiques, en ce sens qu'ils doivent vivre sur le mode tragique. Mais n'est-ce pas évident ?

F.-B. M. : Ma foi, non. La vie de Varèse était tragique, mais il ne s'exprimait pas d'abord dans sa musique, il cherchait « l'intelligence latente dans les sons ». Je ne connais pas de meilleur programme, mais il n'est pas romantique ; et je ne le suis pas non plus quand je m'empare des sons bruts que j'aime, et qui ne sont pas moi. Dans votre cas, votre adhésion au rationalisme sériel ne va guère non plus avec cette idée.

P. M. : En fait à mes débuts, vers 1960, je tendais à un sérialisme intuitif ; puis, marqué par l'évidence de l'oeuvre de Boulez, avec ce qu'elle avait de fermé, d'absolutiste, je me suis discipliné ; et finalement, après les rencontres successives de Stockhausen puis de Messiaen, j'ai retrouvé ma subjectivité.

F.-B. M. : Vous avez connu Messiaen après ses élèves sériels ?

P. M. : Oui, je ne suis entré chez lui qu'en 1964, après être passé chez Boulez à Bâle en 1963. Messiaen voulait que j'entre à sa classe dès 1958, mais j'ai refusé parce que je n'étais pas encore capable d'en retirer le maximum de profit.

F.-B. M. : Et le sérialisme a alors cessé de soutenir votre travail ?

P. M. : Oui, le sérialisme représente un monde fini, parfait, unitaire, et ce monde ne m'intéresse plus en ce sens, je le trouve presque scandaleux, dans la mesure

où je ne peux pas y aboutir moi-même. D'ailleurs, et c'est grave, toute la charge émotive d'un Boulez dans toute sa violence et sa virtuosité est complètement désamorçée aujourd'hui.

F.-B. M. : Ce que vous récusez, c'est l'usage même de combinaisons rationnellement contrôlées en musique ?

P. M. : Non, la musique est porteuse de sens multiples ; elle est surtout aussi organisation du son. Elle est en partie une recherche rationnelle (c'est un domaine irrationnel, soit, mais qui est néanmoins basé sur une science !). Elle atteint, ce que la science ne fait que difficilement, le psychisme profond de l'individu. Le paradoxe de notre part est d'être le plus abstrait sans sacrifier le moins du monde un matériau extrêmement sensuel et physique, et de s'ouvrir à des champs ambigus de signification.

F.-B. M. : Ce que j'ai trouvé chez Messiaen, c'est justement une étonnante synthèse de méthodes rationnelles et de subjectivité exubérante. Est-ce par là qu'il vous a aussi marqué ?

P. M. : En effet. Une pièce comme les Oiseaux Exotiques me fascine ; c'est une espèce de masse immobile mais où tout bouge, comme une plaque scintillante. Ou encore l'épode de Chronochromie, que certains trouvent ratée...

F.-B. M. : Ah ! cette merveilleuse volière ?

P. M. : Oui, merveilleuse dans son échec !...

F.-B. M. : Échec technique, de la surcharge et de la longueur, ou échec mystique dans la traduction des voix divines ?

P. M. : Technique, sûrement pas ; tout est parfaitement voulu. Mais tout agnostique que je sois, je n'en admire pas moins cette esthétique flamboyante.

F.-B. M. : Naturellement, vous aimez Gesualdo ?

P. M. : Pour moi, c'est la suprématie totale de la décadence.

F.-B. M. : La décadence ?

P. M. : C'est-à-dire le baroque. Et cette décadence, je me demande parfois si ce n'est pas le but suprême de l'art. Vraiment, Gesualdo, par moments c'est une musique révélée.

F.-B. M. : Et expérimentale tout de même.

P.M. : C'est vrai, mais c'est très morbide et cela va beaucoup plus loin que des oeuvres extrêmement rationnelles. Et pourtant quand on regarde de près ces petits bijoux, on voit que c'est très construit, selon un code très personnel.

F.-B. M. : Un code symbolique de couleurs harmoniques et de lignes chromatiques.

P. M. : Oui, j'aime cette étonnante antinomie chez lui entre le monde chromatique et le monde diatonique qui se combattent, se contredisent.

F.-B. M. : Cela ne m'étonne pas : ne vivez-vous pas vous-même de telles contradictions ?

P. M. : Certainement.

F.-B. M. : Mais ce qui me laisse rêveur à propos de Gesualdo, c'est le bienheureux « contresens » selon lequel il nous touche tellement, après un silence de trois siècles. Ce qui était cérébral à son époque, le chromatisme, est pour nous le summum de l'expressivité maniériste ; et ce qui était expressif, le diatonisme, n'est plus pour nous que raisonnable et harmonieux. Entendait-il déjà sa musique comme nous l'entendons ; ou bien le génie est-il de se prêter à une série indéfinie de tels contresens ?

P. M. : Le génie est de s'exprimer à fond, sans s'occuper des contresens.

F.-B. M. : Je reconnais là un propos romantique. Mais pour quel public écrivez-vous, finalement ?

P. M. : En tout premier lieu pour moi-même. Je fais une musique qui doit m'intéresser, me plaire, me passionner. En second lieu, pour moi-même encore, mais dans la mesure où je déteste ce personnage qui aurait été moi-même.

F.-B. M. : Pour personne d'autre ?

P. M. : Non, il n'y a personne d'autre. J'estime que je suis le phénomène le plus parfait de censeur et de juge de moi-même.

F.-B. M. : Cependant vous êtes actuellement attiré, comme beaucoup d'autres, par la création collective ?

P. M. : Oui, le travail de groupe est en ce moment une de mes préoccupations fondamentales.

F.-B. M. : Je vois mal comment concilier cette pratique avec ce que vous venez de dire. Si la création est collective, elle exprime un groupe, et à mon avis trouve sa vraie justification également dans le jugement du groupe jouant pour lui-même. A moins que vous ne travailliez comme maître d'oeuvre dirigeant une équipe ?

P. M. : C'est plutôt cela. Une collectivité de travail où les instrumentistes exploitent une technique qui leur est personnelle, mais au service de la culture de référence, celle du maître d'oeuvre.

F.-B. M. : Donc, finalement, création individuelle, s'assimilant des apports divers ?

P. M. : Mais la marge d'action des interprètes est beaucoup plus grande que dans une exécution classique.

F.-B. M. : Je suis parfois un peu méfiant devant cette pratique, car les talents s'additionnent, mais algébriquement; c'est-à-dire que la somme peut être nulle. Il y a heureusement des réussites. Est-ce que votre nouvelle Messe des Voleurs, créée cette année au Festival de Royan, est composée collectivement ?

P. M. : Je fais appel à la collaboration d'interprètes spécialistes. Ils ont par exemple à s'identifier au maximum à la partie enregistrée sur bande, et à intervenir selon des modes prévus. Parfois l'un d'eux devient rapidement le leader.

F.-B. M. : Comment a-t-il été choisi ?

P. M. : Il s'affirme avec évidence de lui-même en cours de travail, aux répétitions.

F.-B. M. : Celles-ci, j'imagine, doivent être plus nombreuses que pour un travail ordinaire ?

P. M. : Bien sûr. Comme pour monter une pièce de théâtre. C'est pourquoi il est urgent de sortir de cette pratique absurde qui consiste à dépenser un à cinq millions d'anciens francs pour un seul concert. Il faudrait rentabiliser de pareilles mises de fonds.

F.-B. M. : En jouant plusieurs fois les oeuvres, en faisant des tournées, c'est-à-dire en ayant de vrais orchestres permanents consacrés à la création ?

P. M. : Sans doute, sinon on a à la fois un gaspillage de forces et une grande incertitude de réalisation. Je revendique un droit plus large à l'erreur et à l'expérimentation. Actuellement, pour donner une oeuvre orchestrale un tant soit peu neuve et complexe dans ses moyens de réalisation, il faut avoir une vocation de kamikaze, ce que d'ailleurs je préfère mille fois que d'être le valet de l'académisme stérile. A vrai dire je ne suis pas tellement intéressé par des ensembles fixes et permanents. Il faudrait des ensembles internationaux, d'horizons musicaux très différents, réunis, confrontés, dans une expérience qui soit rentabilisée, c'est-à-dire reprise au moins une dizaine de fois.

F.-B. M. : Cette organisation et ce risque supposent sans doute que la musique soit un service public national ?

P. M. : Il faudrait que l'État la prenne en charge. Cela ne coûterait d'ailleurs pas grand-chose. Si on supprimait un missile atomique, il y aurait de quoi nourrir pendant une année tous les compositeurs, médiocres ou non, et le bénéfice en fin d'année serait de toute façon supérieur.

F.-B. M. : Permettez-moi de vous taquiner un peu : on ne peut pas créer un service national pour des compositeurs qui n'écrivent que pour eux-mêmes, n'est-ce pas ?

P. M. : Je remplis mon devoir vis-à-vis de la société dans la mesure où je le remplis vis-à-vis de moi-même. Je ne refuse pas le public. S'il est prêt à accepter ma musique, j'en suis très heureux, très flatté, mais je ne fais pas ma musique pour lui, bien que je puisse être très troublé si je vois que les gens s'écartent de ma production. Mais quand je compose, je suis vraiment dans ma toile d'araignée ; je dialogue presque plus, pratiquement, avec des gens qui sont morts qu'avec des gens de mon époque.

F.-B. M. : Composer est pour vous une mission, un besoin, un hobby ?

P. M. : Je ne peux pas concevoir de ne pas écrire. Ça me rend hyper. nerveux, j'ai un trop-plein, il y a un moment où j'exploserais si je n'écrivais pas. Mais je pense aussi que le musicien devrait avoir dans la société un rôle de révélateur, de catalyseur, de dénonciateur des contradictions. Ceci dit, quand j'écris je me considère comme le cobaye le plus proche de moi-même. J'ai du mal à me comprendre moi-même, alors je ne vais pas chercher à comprendre les autres,

mais si j'arrive à communiquer sur le plan humain avec moi-même, il n'y a pas de raison que je n'arrive pas à communiquer avec les autres !

F.-B. M. : Faire de la musique n'est pas pour vous une façon de trancher entre les contradictions, mais de mieux les appréhender, peut-être ?

P. M. : Oui, c'est cela. Mais ce peut être aussi autre chose ; il m'est arrivé de faire des pièces comme des objets extérieurs à moi-même.

F.-B. M. : Finalement, cette quête de votre identité par la musique, c'est bien du romantisme ; mais je ne conclurai pas par là notre entretien, car j'aurais peur de blesser votre violent besoin de liberté. Avec vous, on ne doit surtout pas conclure, n'est-ce pas ?

P. M. : « Il nous faut assumer l'Ouvert », comme le dit Hölderlin...

(18 mars 1972)

Nouvelle Revue Française n°235, juillet 1972, Paris, Gallimard.