

Entretien avec Luis de Pablo (3 mai 1974)

François-Bernard MÂCHE : D'après le caractère des œuvres qui vous ont fait connaître, acceptez-vous d'être défini comme représentant espagnol du sérialisme et de ses prolongements dans les formes ouvertes ?

Luis de PABLO : J'ai beaucoup changé. Après avoir suivi, et nourri aussi, une évolution qui est celle d'à peu près tous nos contemporains, j'en viens à une plus grande liberté, à une synthèse qui inclut des matériaux provenant d'ailleurs que de l'univers sériel. Voilà quarante-trois ans que je vis avec moi, et je me sais sujet à des changements périodiques imprévisibles. Tous les deux, trois ou cinq ans, je me sens mal dans ma peau, je change de direction et quelque chose de nouveau survient

F.-B. M. : Votre dernière mue semble avoir fait de vous un compositeur de théâtre musical.

L. de P. : Non, pas exactement. Les media multiples m'intéressent, et je les ai utilisés à plusieurs reprises, mais le type de spectacle auquel va ma préférence actuelle est d'une grande simplicité ; en fait, il n'y aura presque rien.

F.-B. M. : Je me trompais en vous voyant plus comme un Espagnol baroque que comme un Espagnol ascétique.

L. de P. : Cela risquerait d'être vrai si les traits définitifs de l'œuvre demeuraient aussi simples que je les imagine au départ, mais je dois avouer que j'aime me faire plaisir, et faire partager ce plaisir. L'hédonisme est très mal vu, et pourtant, comment renoncer à la joie d'écrire et de se donner aux autres ? Je reste un voluptueux de la musique, et je suis gourmand de toutes sortes de musiques autres que la mienne.

F.-B. M. : Vous êtes donc un musicien plutôt européen qu'espagnol ? J'insiste un peu sur cette question, parce que votre pays a une situation musicale assez particulière, et que vous êtes de ceux qui aident à le faire passer d'un XIX^{ème} siècle attardé au XX^{ème}.

L. de P. : C'est une question qui ne m'a jamais inquiété. J'ai vécu dans mon pays la plus grande partie de ma vie, et j'y ai été éduqué pour le meilleur et pour le pire, mais pour ma musique ce n'est pas fondamental ; je ne sais pas en quoi elle serait espagnole, si elle l'est.

F.-B. M. : Vous représentez la première génération de musiciens qui se soit dégagee du terroir, tout comme Xenakis par rapport à la Grèce. La génération de Falla et de Lorca sublimait le folklore, la vôtre a coupé le dernier lien.

L. de P. : C'est vrai, nous nous acheminons vers d'autres domaines, et c'est un aspect du conflit que représente le fait d'être espagnol.

F.-B. M. : Être français aussi, c'est vivre dans un pays scindé, mais peut-être sans prendre au tragique la scission.

L. de P. : Les Français, en dépit de leur réputation frivole, ont un assez grand nombre de certitudes. Mais être espagnol, ou allemand, c'est un conflit en soi. Nos grands artistes sont extrêmement partagés: Goya, peintre de cour et témoin populaire, est le plus illustre exemple. J'ai su au besoin faire telle musique de film « espagnole », mais c'est une chose à laquelle j'ai renoncé. Si je retrouve le folklore ce sera dans une autre dimension, avec certains moyens modernes, notamment électroacoustiques, et ce ne sera pas seulement le folklore espagnol, mais certaines pratiques populaires de plusieurs traditions qui restent valables. Je songe par exemple à une musique basque de percussion sur des planches de bois, le txalaparte, qui donne une sorte de polyphonie à la Steve Reich, et qui remonte peut-être au néolithique.

F.-B. M. : Les moyens électroacoustiques vous attirent comme outils de transformation ou de révélation du son ?

L. de P. : Les deux. Ils me donnent la possibilité de travailler avec notre ambiance sonore quotidienne, et aussi d'essayer de la transformer en lui conférant une autre dimension. Par ailleurs, les synthétiseurs qui permettent de façonner vraiment le matériau sonore nous redonnent un vrai contact avec celui-ci, ce contact que nous, compositeurs, avons un peu perdu au cours des derniers siècles. Je connais le risque de banalité et de monotonie qu'ils comportent, mais je le prends volontiers parce qu'il m'éloigne d'un risque pire, celui d'une pétrification, lié à l'emploi des instruments classiques et des écritures traditionnelles. C'est un peu ce que j'ai fait dans *Je mange tu manges*, où il y a un essai de dialogue avec l'orchestre, un souci de production sonore vivante et non mécanique.

F.-B. M. : Vous êtes donc sensible à la sociologie musicale, aux questions que posent les situations du compositeur, de l'interprète, du public.

L. de P. : Oui, énormément. C'est pour cela que j'ai assumé le rôle ingrat d'activiste de la musique en Espagne. Je pense que dans un pays comme le mien c'est un véritable devoir moral. Au fil des années j'ai vu que la musique conserve tout son pouvoir d'enrichissement humain auprès du peuple. Malheureusement on a trop peu d'occasions de le vérifier, parce que l'accès au peuple nous est interdit. Quand nous avons fait un festival comme celui de Pampelune, en juin 1972, nous avons rencontré un intérêt passionné envers toute musique non routinière. Notre pays a été frustré de musique. Je conçois qu'un Français ou un Allemand se demande si la musique peut changer ou non la société, parce que cette société ressemble à un poids mort. Mais chez nous, comme en Amérique latine, la situation est tout autre, et le fossé entre exploités et exploités est plus grand. Les exploités sont affamés de sensations nouvelles et nous n'avons guère la possibilité de nous faire entendre d'eux. Vous avez plus de possibilités, mais votre public n'a pas la même curiosité.

F.-B. M. : Artaud disait que ce qui compte dans la culture, ce sont les « idées dont la force vivante est identique à celle de la faim ». Je crois que les Français ne sentent pas toujours leur faim, parce qu'ils sont sous l'effet des drogues de la sous-culture commerciale, mais qu'ils ont faim eux aussi ; et peut-être n'ont-ils pas spécialement faim de musique, mais la musique n'est qu'un outil parmi d'autres, et les questions qu'elle agite dans la société, celle d'être heureux ensemble par exemple, mobilisent bien d'autres moyens.

L. de P.: Certainement. Le festival de Pampelune n'était d'ailleurs pas seulement musical. Mais Karajan dirigeant le Philharmonique de Berlin n'aurait pas suscité les mouvements de foule qu'on a vus autour du Kathakali indien ou de Steve Reich, et qui ont inquiété les autorités. La musique contemporaine a un pouvoir d'éveil autrement actif ; elle peut paraître dangereuse à certains, surtout à ceux qui ont peur de tout éveil.

F.-B. M. : Cela contredit la thèse sommaire selon laquelle il n'y a pas de problèmes esthétiques dans les pratiques musicales, mais que seules comptent les situations sociopolitiques : lieux et circuits de diffusion par exemple.

L. de P. : Bien sûr. Si nous avions mis dans les rues de Pampelune l'Orchestre National d'Espagne jouant la Passion selon saint Matthieu, nous aurions eu également un succès fou, mais un tout autre succès. Ce qui comptait n'était pas seulement la gratuité, le plein air, mais aussi la musique elle-même. Et pourtant, plus je fais d'expériences avec le public, moins j'ose me montrer affirmatif sur

mes positions. Je ne sais vraiment pas quelle musique attend le peuple, ni quels critères doivent être pris en considération. Je me méfie de plus en plus des déclarations radicales et suis plutôt mon instinct, en acceptant à tout moment de reconnaître mes erreurs.

F.-B. M. : Est-ce à dire que pour vous il n'existe aucune leçon du passé, et qu'il faut toujours se fier à une imagination vierge ?

L. de P. : Pas du tout ! Je suis extrêmement intéressé par les leçons du passé. Je viens de vous déclarer ma peur des affirmations définitives, mais je vais quand même avancer celle-ci : parmi mes rares convictions, j'ai celle que le passé nous appartient. Par « nous » j'entends les créateurs qui acceptent de quelque façon d'être compromis avec le présent. Il faut partir en croisade contre ceux qui s'attribuent malhonnêtement le privilège de la tradition.

F.-B. M. : Cassons les vitrines et faisons vivre parmi nous les objets, même s'ils sont très anciens ?

L. de P.: Exactement. Un type comme Mozart n'appartient pas au festival de Salzbourg, il est à nous, tout comme Beethoven et Bach et les autres. Ce sont nos compositeurs, et pas ceux des amateurs « comme il faut ».

F.-B. M. : Mais est-ce que le Gagaku, ou toute autre grande culture étrangère traditionnelle, c'est aussi à nous ?

L. de P. : Oui, c'est tout à fait à nous. Mais nous devons d'abord apprendre à l'approcher, et vous savez bien que ce n'est pas facile. Et le Japon n'est pas le cas le plus complexe ; souvenez-vous de l'Iran, où nous nous sommes rencontrés, il est si difficile d'y faire la part de ce qui appartient à sa culture propre, et de ce qui est lié à la situation d'infériorité du tiers monde. Même si nous ne le voulons pas, il est difficile pour nous de ne pas agir comme des colonialistes.

F.-B. M. : Il arrive cependant, comme à Royan en 1973, qu'un musicologue allemand défende en puriste la musique indienne, tandis qu'un musicien indien multipliait des concessions qu'il imaginait agréables au public occidental. C'est là plutôt une situation postcoloniale que colonialiste.

L. de P. : Le rapport de forces n'est équitable que si la tradition non occidentale reste vivante et créatrice.

F.-B. M. : C'est encore le cas à Bali.

L. de P. : Oui, mais dans la plupart des pays ce n'est plus le cas. Et notre puissance de consommation et de digestion reste proprement inépuisable. Nous allons absorber la tradition iranienne pendant que les Iraniens l'oublieront et ne s'y référeront plus que d'une façon toute décorative.

F.-B. M. : On en est déjà à l'étape suivante au Japon : persuadés par les Occidentaux qui se passionnaient pour leurs plus antiques traditions, les Japonais y reviennent, et parfois même les découvrent. Il se peut que nous, Européens, soyons bientôt de même assez libres vis-à-vis de notre passé pour y prendre ce que bon nous semblera sans arrière-pensée politique ou religieuse.

L. de P. : Cet excès d'analyse m'inquiète, car il mène à la paralysie. Lorsque tout semble mis à plat devant nous, l'embarras du choix peut nous pétrifier littéralement. C'est pour cela que j'insiste sur cette foi irrationnelle en l'intuition qui nous permet d'avancer malgré tout, quitte à acquérir en route une lucidité aussi profonde que possible sur ce qu'on fait.

F.-B. M. : Votre point de départ n'est jamais une question technique, votre motivation n'est pas un désir d'essayer des combinaisons sonores ?

L. de P. : Non, la motivation, c'est un besoin premier, dont je cherche ensuite les lois propres. Et je suis convaincu que la raison est là pour quelque chose, et qu'il faut absolument s'en servir, pour trouver l'ordre interne de ce qu'on a voulu faire. C'est lorsque je ne retrouve plus cette nécessité profonde que j'abandonne et que je change comme je le fais périodiquement. Mais ce qu'il m'importe le plus de ne pas perdre, c'est la gourmandise : j'avoue plus volontiers être un hédoniste qu'un analyste.

Nouvelle Revue Française n° 259, juillet 1974, Paris, Gallimard.