Barr, le 12 janvier 2017

Marc-Mathieu Münch. Cet entretien, cher maître et ami, est un moment très important pour une meilleure connaissance de ton œuvre mais aussi plus généralement pour la musique et pour l'art parce que ce sont, à mon sens, les créateurs qui sont les mieux placés pour parler d'art. En effet, ils le vivent et l'expérimentent de l'intérieur. Ma première question sera pour te demander comment tu travailles lorsque tu sens venir une inspiration.

Jean-Jacques Werner. On ne sent pas venir une inspiration ; elle s'impose. Je travaille un peu comme les grands classiques. C'est un travail de la pensée. On se familiarise avec le sujet ou avec le poème. Après, musicalement, cela s'impose et cela se fait malgré soi. Ceci dit, c'est à l'aide de l'artisanat, à l'aide du métier. J'ai fait treize ans d'écriture avec Madame Dommel-Diény à Strasbourg et puis avec Daniel Lesur à Paris et je ne m'en plains pas ! C'était dur comme discipline. Disons que l'artisanat vient au secours de la pensée, mais la pensée, c'est autre chose. Je songe toujours à cette phrase de Madame Dommel-Dieny qui a très bien connu Honegger : « Honegger tournait dans son studio pendant huit jours, et tout d'un coup, ça devenait une évidence. » La composition musicale est ainsi.

Tout à l'heure, d'ailleurs, nous avons parlé de l'intuition chez les peintres et de ce qui fait la différence entre le talent et le génie. Ma femme, Annie Jodry, fréquentait beaucoup les peintres. Elle connaissait très bien Dunoyer de Segonzac. Nous avons un tableau de lui, le *Moulin* de Crécy. Il y a une chose qui l'intriguait beaucoup dans ce tableau. C'est un oiseau au milieu de la peinture et Dunoyer a pris son pouce, il a occulté l'oiseau et… le tableau n'existait plus. En fait, c'est comme Stravinsky qui disait : « Je mets les accents où les autres ne pensent pas à les mettre. » C'est une part d'inspiration extraordinaire.

M.-M. M. L'artisanat n'est-il pas pour le compositeur comme le corps pour le sportif, il faut qu'il suive ?

J.-J. W. Oui, mais il faut faire des efforts parce que la création, c'est difficile. C'est beaucoup de

tourment. C'est un peu comme la foi. En réalité, on nous a appris au Conservatoire à écrire dans tous les styles. Mais à quoi bon, au fond. J'en ai perdu l'habitude maintenant, mais je pourrais écrire dans le style de Lully, de Fauré, de …, mais cela ne sert à rien parce qu'ils l'ont si bien fait. Il faut se trouver, chercher sa propre vérité sans chercher à être original. Il s'agit, comme le disait Bachelard, de « l'intuition de l'instant. » Oui, c'est bien cela, l'intuition de l'instant. On ne sait pas d'où ça vient, mais ça vient.

Rappelle-toi Johann Strauss, le roi de la valse. Je n'aime pas trop cette époque-là, mais il avait peur de perdre ses idées. Aussi avait-il des manchettes de chemise avec des portées. Brahms le raconte dans une lettre. Strauss notait fidèlement ses idées. Une idée qui vous échappe, c'est absolument dramatique. Cela m'est arrivé. J'étais malheureux comme un pauvre diable.

M.-M. M. L'intuition vient-elle sous forme de timbre, d'harmonie ou de plusieurs mesures mélodiques ?

J.-J. W. Cela vient après. Pour la dernière mélodie que j'ai faite, j'étais subjugué par le poème et c'est un tout qui s'est présenté, comme une sorte de nébuleuse. Puis on cerne sa pensée, on va de l'extérieur vers l'intérieur du poème. Et c'est comme cela que cela se construit.

Quand j'étais chef d'orchestre, j'ai dirigé souvent en Finlande. Une fois j'y ai dirigé une importante œuvre contemporaine. Un ami, Haari Heming, m'a demandé comment je m'y prenais. « I begin to smell, lui dis-je. » Dans la composition et la création, c'est un peu le même processus. Cela vient, on ne sait pas d'où, et tout à coup cela se présente à vous.

M.-M. M. Et quand cela éclate, ce sont déjà des sons ?

J.-J. W. Oui, ce sont des sons.

M.-M. M. Et alors quel est le rapport avec le texte, quand il y a un texte ?

J.-J. W. Le texte est la source du son, du *melos*. Il y a déjà la musique du verbe. C'est mallarméen, cette musique qui colle aux syllabes, aux voyelles. Alors on ne peut pas mettre sur un « a » n'importe quelle note, par exemple un tuba contrebasse, sûrement pas.

M.-M. M. Est-ce que tu ressens la difficulté du fait qu'en mettant de la musique sur un texte on détruit partiellement la musique du texte ?

J.-J. W. Non, je n'ai pas ce sentiment. Par contre je suis assez schumannien dans ma démarche créatrice. Une fois que tu as une idée et qu'elle est mise sur le papier, une idée en entraîne une autre qui vient de l'idée immédiatement précédente. C'est une sorte de métamorphose. Je l'ai fait dans ma pièce pour harpe et guitare. Ce sont des métamorphoses d'un thème que l'on n'entend dans sa plénitude qu'à la fin.

M.-M. M. A l'écoute de cette pièce, j'ai été fasciné par le repérage des instruments, qui apparaissent au départ comme des jumeaux.

J.-J. W. La harpe et la guitare, c'est un peu David et Goliath. La harpe a 47 cordes et la guitare n'en a que 6. En composant, il fallait faire attention à la guitare.

M.-M. M. Tu es harpiste ?

J.-J. W. J'ai mal tourné. Lily Laskine me disait : « Tu tournes mal. »

M.-M. M. Tu as travaillé avec elle ?

J.-J. W. Oui, j'ai donné des concerts avec elle. Elle était formidable. Toute petite. Elle renversait la harpe. Elle n'aimait pas que je me détourne de la harpe pour diriger et composer. La difficulté, c'était qu'il y a des registres où la guitare doit avoir le dessus sur la harpe. Il fallait isoler le texte. C'est de l'artisanat, du métier pour qu'on puisse entendre les deux instruments. C'est pour cela que j'ai fait des choses non improvisées, mais cependant très libres où chacun

des solistes pouvait s'exprimer.

M.-M. M. Oui, c'est une des caractéristiques de ton œuvre, la liberté, la succession des séquences, si j'ai bien écouté. Une chose en entraîne lyriquement une autre.

J.-J. W. Est-ce que je peux citer Migot ? Je l'ai bien connu. Il fut un esprit supérieur. Il disait que Berlioz, c'est le contraire des Allemands. Lorsqu'il varie un thème, il se réfère toujours à la variation immédiatement précédente. La six sort de la cinq ; la sept de la six… Tandis que Brahms et même Mozart se réfèrent souvent au thème initial. J'aime cette idée de métamorphose. Une cellule en engendre une autre ; c'est biologique.

M.-M. M. Je l' ai bien compris. Du point de vue historique, c'est une évolution très importante dans tous les arts. C'est l'invention de la forme interne, créée immédiatement par l'œuvre elle-même et non pas donnée d'avance par la tradition.

J.-J. W. Oui, c'est cela. La sonate comme forme fixe. Et pourtant tous les grands compositeurs n'avaient de cesse de casser le moule.

M.-M. M. J'aimerais te poser maintenant une question sur le timbre parce qu'il me semble que la qualité du timbre est une chose qui compte beaucoup pour toi en tant que compositeur.

J.-J. W. Oui et cela s'est renforcé par mon activité de chef d'orchestre parce que le timbre, c'est fondamental. Mais dans la composition, si je prends l'exemple d'un poème, c'est le timbre de la voix que je choisis. Pour tel poème, un ténor, pour un autre un mezzo dramatique, pour un autre encore un soprano dramatique. Dans l'orchestre, il n'y a pas seulement des tessitures, il y a les timbres dans cet énorme ambitus sonore. Avec l'orchestre, il faut savoir ce que l'on veut faire. L'astuce et le métier font que tu peux fondre le timbre dans le tout grâce au jeu instrumental. Dans le grave une contrebasse jouant des harmoniques, cela sonne merveilleusement. Cela siffle et possède une force incroyable. Mais le choix du timbre, c'est déjà de l'orchestration. L'orchestre, c'est ce qui fait la beauté de Berlioz. Les harmonisations de Berlioz ne sont pas toujours très orthodoxes. L'extraordinaire génie du timbre qu'il avait cache ce qui ne correspond pas au canon de l'harmonie classique. Ainsi dans *Roméo et Juliette* ou dans la *Fanta*

stique
. C'était un coloriste sonore. Il n'avait pas l'esprit du piano. Il jouait de la guitare et admirait Paganini. Il aimait la virtuosité et l' orchestre .

M.-M. M. Il aimait aussi un peu la folie !

J.-J. W. Complètement fou ! En composition musicale, ce qui est intéressant, c'est l'obéissance à certaines lois de la nature. On ne peut pas écrire n'importe quoi. Il y a d'abord les gammes pythagoriciennes et en même temps il y a le mouvement vertical et le mouvement horizontal. Chaque ligne doit avoir son destin. C'est l'art de Bach. Prenons n'importe quelle œuvre de Bach, il y a un début et la ligne est conduite jusqu'au bout. Migot, dont on a parlé tout à l'heure, se référait à çà. Il détestait la sensible. Il trouvait une certaine mollesse dans la sensible. Il préférait le tétracorde. Ce qui fait que son œuvre paraît ésotérique. En somme les fondements sont la verticalité et l'horizontalité à condition qu'elles s'articulent bien. La verticalité devrait venir de la science, du mouvement et de la vie des lignes qui ont leur propre vie. C'est tout l'art de Bach, du contrepoint et de la fugue. Mais tout ceci est complexe. Il ne faut pas trop réfléchir.

M.-M. M. Justement, parlons un peu de l'intellectualisme dans ce cadre de l'inspiration.

J.-J. W. Pour moi, l'erreur dans laquelle a été induite la musique, c'est quand, après le post-romantisme et l'impressionnisme on a essayé de trouver de l'originalité au son même. Aller dans le spectre du son. Mais la musique, la véritable musique est dans le son, bien entendu, mais surtout dans l'intervalle. Le message sonore, la densité sonore, est dans l'intervalle, dans la tension, ce n'est pas le son pour le son. C'est la même chose en poésie où la musique relie deux mots. Telle est la raison pour laquelle Schönberg est revenu en arrière. Il a même dit que l'on peut encore écrire de la musique en DO majeur quand il a vu où menait le dessèchement du langage dodécaphonique. J'ai essayé d'analyser le *Quintette à vent* de Schönberg. Je suis arrivé jusqu'à la troisième ou quatrième page… Pourtant Schönberg était un très grand musicien. A un moment donné la plume le dépassait. Le musicien qui écrivit la *Nuit transfigurée*
ne pouvait être sec. Seulement après viennent les thuriféraires qui s'engouffrent dans le système et par là on en revient au dogme : il n'est point de salut hors le dodécaphonisme ou la musique sérielle.

M.-M. M. J'ai souvent eu l'impression, en t'écoutant, que l'une de tes caractéristiques était justement de donner beaucoup d'importance au timbre comme je l'ai écrit dans *Fiat*

sonus .
Je pense que je suis allé trop loin.

J.-J. W. Non, tu n'es pas allé trop loin. Le timbre est important. Je suis né à Strasbourg et j'ai grandi à Cronenbourg, rue de Dossenheim très exactement à côté de l'église Saint-Florent. Mon éveil musical fut le timbre d'une cloche, le carillon. Figures-toi, que même à mon insu, il y a toujours quelque part un carillon chez moi. C'est le cas dans les *Notes prises à New York* . Il y a aussi le choral protestant, luthérien, je ne vais pas le renier. Comme l'a dit un de mes amis à qui j'avouais que je doute quelquefois : « Le doute, c'est aussi la foi. » De toute façon, la musique est un mystère. Pourquoi est-ce que l'enfant chante et danse avant de parler. Pourquoi est-ce que, à Sarajevo ou sur le Titanic, les gens ont chanté des cantiques ? C'est bien qu'il y a quelque-chose du tréfonds de l'âme dans la musique !

M.-M. M. Enfin, cher maître, j'aimerais poser la question du mystère de la musique parce que c'est la plus difficile et parce que la musique l'exprime peut-être mieux que les autres arts.

J.-J. W. Est-ce que le mystère s'explique ? Je n'en sais rien. Quand j'étais à l'armée, en Algérie, j'étais dans un régiment disciplinaire parce que j'avais refusé de faire les EOR. La colonisation n'était pas mon choix. J'étais donc affecté au 3e RIMA, au sud d'Oran et dans les djebels.

Je me rappelle qu'on avait des Sénégalais qui n'étaient pas formés à la musique. Quand il y avait une cérémonie au Monument aux Morts et quand on sonnait le clairon, j'ai vu des soldats pleurer d'émotion. Le mystère musical, le son, réveille quelque chose au fond de nous-mêmes. Pourquoi est-ce que tel ou tel thème nous prend aux tripes ? Et telle autre musique moins ? Le mystère musical, c'est par exemple l'*andante cantabile* du quatuor avec piano op. 47 de Schumann. D'où est-ce que cela vient et pourquoi est-ce que cela émeut tellement ? Ou telle œuvre de Tchaïkovsky ou de Debussy ? D'où ça vient, on n'en sait rien du tout. Cela se passe malgré nous. A notre insu. Nous sommes un véhicule. Pour mon *Luther* [1] , je ne sais pas ce qui a guidé ma main. Quelquefois, pendant trois jours, je n'écris pas une note. Et puis ça vient. Et après ça marche. Est-ce le sujet, la foi, la lumière, l'ambiance ? On n'en sait rien.

M.-M. M. Mais n'y a-t-il pas des choix qui se présentent au moment de travailler ?

J.-J. W. Ah, si.

M.-M. M. Mais alors qu'est-ce qui dit que telle note, tel accord est bon et que telle note, tel accord ne l'est pas ?

J.-J. W. C'est cela l'intuition. Dans ma rue il y avait un physicien de haut vol, aujourd'hui décédé, Rechenmann. J'ai eu la chance de le connaître. Il disait qu'Einstein ne savait pas d'où venaient les solutions. De la foi peut-être ? Si Pascal, Gandhi, Jean-Sébastien Bach, Goethe avaient la foi, pourquoi pas moi ? Nous ne sommes pas des fruits secs et il faut que le mystère reste le mystère, sinon il n'a plus de profondeur ; il n'est plus un au-delà.

M.-M. M. « Le mystère est un au-delà », quelle belle formule ! Est-ce qu'on ne pourrait pas justement tenter de suggérer que le mystère, c'est l'au-delà du connu, que c'est à la fois l'intuition qu'il y a encore quelque chose au-delà de ce qui est accessible à l'esprit humain et qu'on en est même proche ? Cela nous renvoie à la recherche et à Einstein.

J.-J. W. Bien sûr, c'est une vérité. Au delà du mur. Qu'est-ce qui fait, quand tu vois des pianistes entrer sur scène – je pense à mon ami Spiegelberg qui est un pianiste inspiré – ou à Wilhelm Kempff que j'ai entendu dans ma jeunesse : Quand ils entrent sur scène et posent leurs mains avant d'attaquer : c'est déjà Beethoven. Comment expliquer quand on voyait un chef comme Carlo Maria Giulini ou Arturo Toscanini même dont on disait qu'il était nerveux ou Furtwängler… quand tu vois ces gens-là, ils lèvent les bras et c'est déjà la musique. J'ai de Charles Münch une image extraordinaire, une image de son bras comme s'il tirait une charrue ; il cherchait la force et la projetait. La musique, c'est la projection !

M.-M. M. Une dernière question peut-être. Est-ce que tu as le sentiment d'exprimer la condition humaine dans tes compositions ?

J.-J. W. Ce serait vanité de ma part. J'ai assez à faire avec ma propre condition humaine et celle de mes amis. Mais il y a plutôt quelque chose, quelque part, des musiques qui expriment

le cosmos. A ce propos, je te ferai entendre un court extrait de mon quatrième Quatuor à cordes où j'étais comme transcendé…

Note: 1 Luther, le mendiant de la grâce, est l'opéra de J.-J. Werner qui sera créé en octobre 2017.