



François Meïmoun

Compositeur en lice pour le GPLC 2020

Avec *Le Chant de la Création*, concerto pour orchestre
(II. Danse du Ciel et de la Terre)

CD : *Le Chant de la Création et autres œuvres*

Interprétée par l'Orchestre National Bordeaux
Aquitaine, sous la direction de Paul Daniel.

« On compose qui on est »

Présentez-vous en une phrase !

Je m'appelle François Meïmoun, je suis compositeur, professeur au CNSMD de Paris et je m'intéresse de près aux questions touchant à l'histoire de la musique – ce qu'on appelle la musicologie – et qui me semblent avoir un lien direct, à la fois avec la composition et avec l'enseignement.

Quel lycée étiez-vous ?

En fait, je n'ai pas fait le lycée [rire], et c'est pour cela que le GPLC m'intéresse particulièrement. J'ai fait un petit bout de la Seconde, dans un lycée à Angers (David-d'Angers, ndlr), qui était un lycée très exigeant, mais à partir du moment où la musique a pris beaucoup de place dans mon existence, il ne m'était plus possible d'assurer les contraintes de ce lycée qui demandait beaucoup de travail et de sérieux, avec une activité musicale telle que je voulais la mener. Donc j'ai demandé à mes parents de me faire confiance et j'ai obtenu mon Bac par correspondance.

Dans ce cas, quel adolescent étiez-vous ?

Je ne m'intéressais qu'à la musique ! [rire]

Un mélomane ?

Pas maniaque, j'avais juste une passion – c'est un mot que j'emploie et que j'employais quand j'étais adolescent – pour la musique. Et dès que j'ai commencé, vers 12 ans, j'ai tout fait en même temps : j'ai composé, fait du piano, écrit des critiques de disque.

C'est-à-dire que tout ce que je fais maintenant, je l'ai fait dès le début. Ça a été une formation difficile à mener et il m'a fallu du temps – parce que je n'ai jamais voulu renoncer à rien.

Aujourd'hui, mon activité principale est la composition, mais j'enseigne et, d'ailleurs, je n'ai jamais réussi à abandonner l'une de ces activités. Sauf celle du piano qui est restée une activité intime, privée, ou d'enseignement. Tout simplement parce que, pour se consacrer au piano ou à un instrument de manière très sérieuse, il ne faut faire que ça, je crois !

Qu'écoutiez-vous comme musique pendant votre adolescence ?

Déjà, avant l'âge de 5 ans, ma mère me racontait que j'écoutais ce que l'on appelle la musique classique. Mais je n'avais pas conscience d'écouter cette musique plutôt qu'une autre. C'est progressivement que j'ai pris conscience qu'il y avait différents types de musique. Je n'étais pas dans un milieu familial où la musique était pratiquée mais mon père écoutait beaucoup de disques. Donc j'ai tout le temps écouté des disques, soit indirectement en écoutant les disques qu'écoutait mon père, puis comme acte volontaire, à partir de l'âge de 12 ans. Et là, le compositeur qui a été très important pour moi, c'est presque banal à dire, c'est Mozart. Mozart, Chopin ont été vraiment, pendant deux, trois ans, le centre de mes écoutes, de ma passion de la musique.

Entre 15 et 20 ans, je vivais à Angers, et il y avait très peu de musique contemporaine. Il y avait une petite association, très modeste, qui faisait ce qu'elle pouvait. Angers était emblématique de cette coupure entre le public mélomane et la création. Par exemple, à 19 ans, j'ai passé mon prix de piano avec l'*Opus 11* de Schoenberg – une pièce qui datait du début du XX^e siècle, donc ça faisait presque un siècle que cette musique avait été composée – et ça a été perçu par les professeurs du Conservatoire comme une sorte d'ovni venu de nulle part ! Mais je ne peux pas parler de ce souvenir sans rendre hommage à mes professeurs d'Angers qui ont eu un rôle éclairant dans mon parcours musical ; je pense à Thierry Dechaume, Gérard Chenuet et John-Richard Lowry. Les musiques que j'écoutais à cette période, c'était avec ce que je trouvais, et avec ce qu'offrait la radio, France Musique. Et je me documentais comme je pouvais, en lisant *Le Monde de la Musique* et *Diapason* – à l'époque il n'y avait pas internet !

Êtes-vous venu à la musique ou bien est-ce la musique qui est venue à vous ?

C'est les deux. C'est une histoire d'amour et l'amour se partage, sinon c'est une manie. Peut-être que la différence entre l'amour et la manie, c'est que l'amour se partage. Ce qui est certain, c'est que je n'ai pas eu d'éducation musicale de mes parents, c'est moi qui ai fait venir un piano à la maison, qui ai organisé ma vie musicale, qui ai trouvé un professeur de piano dans ma rue, qui ai voulu me présenter au Conservatoire, donc c'était une démarche extrêmement volontaire de ma part et je n'ai jamais été encouragé dans cette voie-là, j'ai dû l'imposer.

Même parfois dissuadé ?

Oui, au début c'était clair que ce n'était pas un métier, que c'était un divertissement supérieur, ce n'était pas perçu comme un métier par ma famille. Les parents, ils ont leurs ouvertures, et puis ils ont aussi leurs fermetures, leurs limites, et c'était le cas de mon père, paradoxalement, alors qu'il était lui-même très mélomane.

Mélomane, oui, musicien non !

Je déjeunais ce midi avec des étudiants, et je constatais que ces résistances-là sont malheureusement encore très partagées. On vit dans une époque où être musicien, c'est très paradoxal parce qu'à la fois on peut vivre assez bien de la musique – si vous êtes professeur ou que vous avez une place dans un orchestre – mais où l'on ne vous considère pas.

Par exemple, le statut du CNSMD aujourd'hui : c'est une des grandes écoles de musique au monde, et pourtant quand vous parlez avec le commun des mortels, dehors, des Grandes écoles, vous allez entendre l'ENA, Normale Sup, Science Po, même, mais vous n'entendrez pas le CNSMD. Ça n'existe pas... La place sociale du compositeur est un problème, et c'est très intéressant d'en parler avec les lycéens.

Et pour vous, quelle est la place du compositeur dans la société aujourd'hui ?

Malheureusement, beaucoup moins importante qu'elle ne l'a été. A-t-elle été importante, je ne sais pas. Je crois qu'il y a eu un âge d'or – est-ce que c'est une projection de ma part ou est-ce que ça a existé ? – de la place du compositeur, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, et au début du XX^e, en Allemagne, en France, c'est-à-dire entre le moment où le compositeur se défait de l'Église mais est encore dans un système harmonique tonal qui fait qu'il ne va pas rompre avec le public, et dans cet entre-deux, vous avez Brahms, Wagner, Liszt, qui ont comme une auréole au-dessus de leur tête. Et ça ce n'est pas un fantasme de ma part, il suffit de lire les correspondances, il suffit, pour un homme discret comme Ravel, de voir le nombre d'entretiens et de tournées qu'il a fait. Je ne sais pas s'il y avait une parole publique du compositeur qui résonnait mais je ne suis pas sûr que le compositeur ait une parole publique aujourd'hui. Mais je crois qu'aujourd'hui elle est moins identifiable qu'elle n'a pu l'être.

Je prends un exemple très simple : vous avez, dans la société, une question qui se pose, je ne sais pas : sur l'immigration, sur les sans-papiers. Les médias vont inviter sur un plateau un metteur en scène, un homme de théâtre, un romancier.



François Meïmoun répondant aux questions des lycéens lors de la première Journée Régionale à Amiens, 11 février 2020.

Et on va écouter leurs paroles. Ça semble complètement inimaginable qu'on invite un compositeur pour donner sa parole sur un problème de société. Et ça, c'est aussi de la faute des compositeurs, il y a une très grande responsabilité, une très grande culpabilité du compositeur. Je veux dire que ce n'est pas uniquement la faute du monde médiatique. Toujours est-il que cette parole est complètement inaudible. Quand vous interviewez un compositeur, il va parler de lui, il va parler directement de lui – car ses perspectives, en dehors de lui et de son travail, sont très faibles. Et qu'est-ce qui intéresse un compositeur ? Qu'est-ce qui intéresse le public chez un compositeur ? C'est son œuvre, et après on s'intéresse à sa parole, si son œuvre l'a captivé. Mais le public ne va pas s'intéresser à sa parole si l'œuvre n'a pas pris. Et comme nous sommes dans un pays où le théâtre et le monde de la littérature sont en première ligne, on écoute donc de manière plus prioritaire un homme de théâtre ou un homme de lettres. On vit par conséquent une situation, pour des raisons purement musicales – c'est-à-dire de langage musical – de retrait du compositeur dans ses problématiques. Il suffit de lire les notices de programme des compositeurs dans les années 80-90, je ne dis pas que c'est intéressant mais c'est un dialogue entre soi et soi, on ne sait plus où est l'autre. La représentation physique du compositeur est très floue aujourd'hui.

Pour vous, la musique est-elle une expression émotionnelle, sensorielle, spirituelle ou rationnelle ?

C'est une question très intéressante car si vous demandiez à quelqu'un qui est en train de manger un plat : qu'est-ce que vous préférez ? est-ce que vous préférez le goût ? est-ce que vous préférez l'action de mâcher ? Est-ce que vous préférez l'action de parler en mangeant ? Ou de manger seul ? Un vrai gourmet va vous dire : ça dépend des moments, comment je me sens, avec qui je suis. Donc le rapport à la musique est un rapport absolument organique. C'est tel qu'on se sent. En ce sens, composer c'est improviser. Je crois que la coupure qui a été faite entre composition et improvisation est une catastrophe. C'est très démagogique parce que composer, écrire de la musique, l'action d'écrire de la musique va infiniment plus lentement que la pensée musicale. La main attrape des choses de l'esprit. Il y a donc une différence de temps entre la vitesse de pensée de la musique et la vitesse de l'écriture. Soit on ne supporte pas cette différence de temps et on est très malheureux ; soit on vit avec et on se rend compte que composer, c'est attraper ce qui passe, et écrire ce qui passe. Quand on compose, on essaie 3, 4, 5 solutions dans sa tête, avant d'utiliser le piano. Cette improvisation est constante, organique. Et donc elle est sensorielle, et tout ce que vous avez dit.

Dans un entretien, vous dites à juste titre, que composer, c'est s'organiser...

Ah oui ! Ça c'était au début, c'était il y a dix ans.

Donc ce n'est plus le cas ?

Si, mais on n'y pense plus, c'est intégré. C'est-à-dire que composer pose des problèmes physiques très difficiles. On ne peut pas se souvenir par cœur de tout ce qu'on a écrit, et on ne vit plus à l'époque classique où l'on a des structures prédéterminées (la forme sonate, la forme rondo, la forme rondo-sonate), et des articulations harmoniques sur lesquelles se reposer. Donc il faut vraiment s'organiser. Mais pour ça, j'ai trouvé la manière : je compose comme on écrit un roman. Je ne parle pas en termes de sensibilité artistique, mais en termes de brouillon, de manuscrit, de structure : de la manière dont je m'organise dans ma manière concrète de travailler.



Le disque *Le Chant de la Création et autres œuvres*, sélectionné pour le GPLC 2020, est paru en mai 2019 © Triton

Donc c'est vrai que ça m'a posé des problèmes au début, parce que j'ai la particularité de n'avoir suivi aucune classe de composition, donc je n'ai jamais échangé avec mes camarades là-dessus. J'ai suivi un cours de composition quand j'avais 26-27 ans (je veux dire un vrai cours de composition), ça ne m'a tellement pas plu – ce n'était pas le professeur qui ne m'a pas plu, c'est le dispositif du cours de composition – que je me suis dit : « Je continue à apprendre tout seul ». Alors, bien entendu, je n'ai pas appris tout seul, j'ai travaillé avec Michaël Levinas, j'ai beaucoup travaillé avec des personnalités, mais je n'ai jamais vu un compositeur en lui disant : « Voilà ce que j'ai écrit, qu'est-ce que vous en pensez ? Qu'est-ce que je pourrais travailler ? ». Je n'ai donc été l'élève de personne, directement. Car je crois que le dispositif de la classe de composition est un dispositif très archaïque, d'être à 5 ou 6 autour du piano. Moi ça m'a fait l'effet d'une thérapie collective ! J'avais l'impression d'être aux alcooliques anonymes et j'ai trouvé ça vraiment terrible ! [rire]

Dans un entretien, vous dites d'ailleurs qu'il faut se défaire du métier de compositeur, se défaire d'un métier devenu trop académique et formaté, pour pouvoir trouver quelque chose de plus personnel et presque instinctif.

Oui, c'est vrai. En fait, le choc de l'histoire c'est : on ne compose pas tout seul. Imaginons que demain je sois obligé de m'exiler au Népal (j'y pense parfois, à ça), j'écrirais pendant quelques mois ou quelques années la suite des œuvres que j'ai déjà entamé, et ensuite au bout d'un moment, ma musique se transformerait. Il n'y a pas de toute puissance de l'art du compositeur qui compose tout seul. Le choc géo-historique, tous les compositeurs le vivent, même Bartók, tout le monde le vit. Tout individu vit dans un espace, et dans un temps, l'acte de création est confronté à ça. Quand j'avais 12 ans, je composais mes premières pièces sans avoir pris aucun cours, et un jour, je joue une pièce de Schoenberg pour le Conservatoire – une pièce que je n'aime pas particulièrement, l'*Opus 19 n° 1*, une pièce difficile, et je me dis : « Là, dans cette partition, il y a quelque chose qui se joue, et que je dois comprendre. Ça ne se joue pas comme d'habitude, qu'est-ce qui s'est passé ? » Et à partir de ce moment-là, je me confronte à un choc de l'histoire, qui est celui de la musique de l'Europe du XX^e siècle, avec toutes les diversités que cela peut donner, et cette pièce de Schoenberg a constitué une confrontation très forte à mon milieu spatio-temporel.



François Meïmoun au Lycée Bergson d'Angers © GPLC

Et à ce moment-là, vous vous rendez compte que vous n'êtes pas seul pour composer, et vous ne pouvez pas retourner chez vous comme si de rien n'était. Cela dit, vous composez pour une raison précise qui est que vous avez quelque chose à dire, sauf que vous vous rendez compte que vous ne le dites pas tout seul. Donc il y a une sorte d'entre-deux qui vous occupe, et à force de travail et à force de composer, vous vous sentez libre de l'histoire. Mais je ne crois pas que se sentir libre de l'histoire se fasse sans d'abord se prendre l'histoire en pleine figure. C'est une liberté qu'on acquiert – je la sens depuis quelques années, cette liberté. Mais je sens aussi que le travail intérieur, qui passe par pleins d'étapes, n'a pas pour fin de me libérer de l'histoire... C'est pour ça que l'histoire est une machine à broyer. C'est très difficile de s'y confronter. Combien j'ai d'étudiants au CNSMD qui me demandent : « Mais avec tout ça, comment on trouve son langage ? » Ou : « Est-ce qu'il y a des choses pour composer ? » Il n'y a pas de loi pour ça. Il y a d'abord un antagonisme, une force de créer, et en même temps un environnement qui vous entoure. Et si on ne conjugue pas les deux, on est soit dans le dogmatisme, soit dans le populisme (dans le mauvais sens du terme).

Et comment avez-vous réussi à vous affranchir de l'histoire ?

Je dis que j'ai réussi, mais on compose pour le public. Encore une fois, on n'est jamais seul. C'est pour ça qu'il y a une sorte de pudeur chez le compositeur à dire : non, je ne compose pas pour le public. Évidemment qu'on compose pour le public, moi je compose, j'ai mon oreille dans la partition, et j'ai toujours une oreille dans la salle.

C'est une sorte de dédoublement qui fait que l'on est ailleurs que dans le crayon ; on se projette dans la salle, on se projette partout. C'est un réflexe un peu fou, d'ailleurs. On se projette dans plein de types différents d'oreilles. Je vais vous faire part d'une expérience, je peux confier cela maintenant : quand j'assiste à l'une de mes créations, et que je suis dans la salle, quand je regarde quelqu'un écouter ma musique, je l'entends écouter, en quelque sorte. Parfois c'est extraordinaire. J'écoute comme l'autre écoute. Bien sûr, je peux me tromper mais je le sens très fortement, et ça modifie mon écoute. Il y a des écoutes parfois vraiment très superficielles, et puis on sent dans le public, autour de soi, des écoutes très fortes, et une sorte d'altérité qui se fait au moment du concert, et on compose aussi pour ça. On compose pour la scène, pour le moment de communion, de cet instant de vérité qu'est le moment du concert.



François Meimoun au Lycée Nelson Mandela de Nantes © GPLC



François Meimoun au Lycée Nelson Mandela de Nantes © GPLC

Je reviens un peu en arrière. Comme vous avez utilisé les deux termes, je vous pose la question que je pose à tous les compositeurs en lice : écrire ou composer ?

Composer, c'est une banalité de dire ça, mais c'est mettre en scène des forces antagonistes. Les musiciens classiques ont très bien compris cela : la forme classique, la forme sonate, la forme rondo, toutes ces formes sont faites sur l'antagonisme. Aujourd'hui on ne vit plus dans le système tonal mais je pense que c'est exactement la même chose, nous mettons en scène, exactement comme des personnages de théâtre ou d'opéra, des forces antagonistes, et ça c'est la composition.

L'écriture, c'est la science de la composition. C'est comment j'écris pour un trombone, comment j'articule une flûte, un hautbois et une trompette, c'est tout cela. C'est tout le savoir subjectif, et en même temps il y a aussi un savoir objectif – on peut mettre une clarinette avec un instrument qui a priori ne semble avoir aucun rapport, ça semble complètement absurde et pourtant c'est une expérience qui va donner quelque chose. C'est le *Sacre du printemps* avec le *do* au basson. Donc dans la musique, il y a une objectivité de la création, dans l'écriture, il y a des lois, et en même temps une expérience. On est tout le temps dans les lois et dans l'expérience, l'expérience transforme les lois et les lois agissent sur l'expérience. Et c'est ça qui est formidable dans le fait de composer, on est tout le temps avec les deux choses : les lois et l'expérience. En ce sens on peut dire que la musique est une science.

Et donc : écrire ou composer ?

Les deux ! Quand on improvise dans sa tête, on compose ; quand j'essaie 4, 5 ou 10 solutions sur telle page, j'improvise dans ma tête, je compose, je mets les choses ensemble. Et quand j'ai trouvé, j'écris. D'ailleurs je ne m'assieds jamais à ma table de travail quand je ne sais pas quoi écrire ; je compose partout, sauf à ma table de travail. À ma table de travail, j'écris, et je compose tout le temps.

Donc composer est un acte intellectuel quand écrire est un acte...

Physique ! Voilà, alors bien sûr que l'écriture a des conséquences sur la composition. Vous écrivez, vous voyez des choses, l'acte d'écrire vous fait voir des choses. Mais ce qui est sûr, c'est que lorsque je suis à ma table de travail, je passe 5% du temps à composer et 95% à écrire, et je compose tout le reste du temps. D'ailleurs, beaucoup quand j'enseigne. Tout à coup, j'ai une obsession pendant une heure sur un détail d'un *Quatuor* de Beethoven, et en arrière-plan je travaille.

Vous parliez tout à l'heure du renoncement de votre pratique instrumentale. Or vous avez dit que le compositeur doit rester un interprète, c'est-à-dire un musicien en pratique. On sent donc une tension entre l'acte de composition, intellectuel, et l'acte d'écriture qui doit s'approcher de l'interprétation.

Oui, c'est très personnel mais pour moi, la pratique musicale est quelque chose qui me déprime énormément, au sens physique du terme. Quand j'avais 25 ans, j'ai émis l'idée de la direction d'orchestre. Donc j'ai dirigé pendant 4-5 ans des chœurs, des orchestres. Et ce que j'adorais, c'était apprendre les partitions par cœur. Et les répétitions. Mais le concert lui-même ne représentait pour moi aucun intérêt. Non seulement ça ne représentait aucun intérêt mais ça me déprimait totalement.

Et donc aucun plaisir?

Seulement le plaisir que ça marche, et de ne pas me tromper. Je trouvais que c'était un plaisir sportif. D'ailleurs beaucoup d'interprètes sont d'avantage sportifs que musiciens. Car je crois que l'acte d'interprétation épuise. Improviser au piano – je ne peux parler que de ça – est une chose qui peut épuiser. Moi j'improvise un peu, mais dès que j'ai trouvé, j'arrête, et je repasse à l'écriture.

En revanche l'acte d'enseigner est très nourrissant pour la composition. Il faut convaincre pour enseigner. Vous avez des étudiants qui ont toutes les envies sauf celle d'être en face de vous, et vous leur parlez, alors qu'ils ont plutôt envie d'écouter de la musique. Il faut donc composer un discours, et je trouve au contraire que l'activité pédagogique est très en lien avec la composition.



François Meimoun et les compositeurs en lice pour le GPLC 2020 lors de la première Journée Régionale à Amiens, le 11 février 2020.

© Didier Plowy / GPLC 2020

J'en déduis que la transmission est quelque chose d'important pour vous.

Oui. C'est très paradoxal car je ne suis pas très à l'aise en société et le contact avec les autres peut me coûter. Mais la rencontre avec l'autre dans la musique, ça c'est extraordinaire. Le fait que quelqu'un connaisse une Sonate, que vous la connaissiez aussi mais que dans l'activité de l'enseignement, vous lui montriez quelque chose qu'il n'a pas vu. Ce n'est pas du tout une prise de pouvoir, ce dont je suis en train de parler – c'est vraiment la transmission, vous passez quelque chose de votre vision à quelqu'un qui connaît sans avoir vu tel détail. Il connaît autre chose, et vous êtes dans une position où vous lui montrez ce détail. Et ça, c'est extraordinaire, c'est vraiment formidable car on est dans l'activité de création d'une œuvre écrite par un compositeur qui, la plupart du temps, n'est plus là, mais pour autant vous vous sentez le porte-parole de quelque chose. Mais vous n'êtes jamais sûr. Parce que je crois que dans l'activité analytique, ou la composition, qui se ressemblent beaucoup, vous n'êtes jamais tout à fait sûr de ce que vous faites. Et ça c'est très important. Car vous êtes toujours au bord de la catastrophe, et pas qu'un peu, et d'ailleurs dans une œuvre, même une œuvre qui a du succès, même une œuvre où tout le monde applaudit à la fin, vous, compositeur, vous sentez les endroits où vous avez frôlé la catastrophe. Ce n'est pas forcément une question d'ennui, mais vous êtes sur le bord où tout s'effondre, et en même temps, si vous ne prenez pas ce chemin-là, vous passez aussi à côté de beaucoup d'autres chemins qui ont fait que cette œuvre a rencontré les gens. C'est un prix à payer. Si vous n'êtes que dans la certitude, de mon point de vue, vous êtes à côté de ce qu'est l'écriture.

Comment vous situez-vous dans le champ musical actuel ?

Je ne me situe pas. Ce que je vois, de mon activité, c'est que je travaille à la fois avec des outils de l'institution boulezienne (l'EIC, La Philharmonie, l'Ircam,...) et en même temps, je suis programmé et je travaille avec des interprètes ou des lieux qui sont assimilés à des musiques plus consonantes. Et ça, ça me donne un indice sur le fait que l'on vit une époque où ces choses-là sont possibles. Je ne suis pas certain que ça aurait été possible de la même manière il y a dix ou quinze ans. Donc on voit bien que le rapport de l'institution au créateur est en train complètement de se modifier, il y a un grand respect de l'héritage de Boulez mais on ne croit plus du tout à l'idéologie Boulez. Car tout ce grand faisceau boulezien, on veut en même temps le préserver car ce sont de grands outils mais on se rend bien compte que si l'outil est excellent, l'idéologie qui l'a vu naître est dépassée et périmée. Donc on est dans une époque où il ne faut pas massacrer ces outils, mais les préserver et les réinventer. Et je crois qu'il faut les réinventer dans une nouvelle communication entre institutionnels, compositeurs et public : ça c'est une chose qui manque terriblement. Le GPLC le fait avec les lycéens, mais il faut le faire aussi avec tous les publics, partout.

Donc pour résumer, pour vous, être compositeur, c'est quoi ?

C'est une folie, un peu. C'est une obsession, on y pense tout le temps. C'est ça, être compositeur. Après, la question, c'est être joué, être avec le public, avec des gens qui ne connaissent pas ce que vous faites. Ils ont envie et en même temps ils ont un peu peur, ils n'ont pas de temps à perdre avec les choses qu'ils n'aiment pas, et en même temps on les comprend. C'est ce qui est incroyable dans le fait d'être compositeur : c'est une folie personnelle qui ne s'envisage qu'à plusieurs. C'est une folie très structurée, c'est très organisé pour que ça puisse sonner.



François Meïmoun lors de cette interview © GPLC

Quels sont vos outils de travail ?

Je n'ai pas d'ordinateur mais j'ai besoin qu'il y ait un piano, même si je ne m'en sers pas beaucoup. Des fois je m'en sers beaucoup, et des fois je ne m'en sers pas du tout. Par exemple, si je compose un quatuor à cordes et que je joue au piano, c'est terrible, parce que la différence de timbres entre un piano et un quatuor à cordes est une catastrophe – donc vous pouvez écrire de très belles choses pour le quatuor qui vont sonner affreusement pour le piano, par contre si vous écrivez pour le piano, plus logiquement c'est très bien d'avoir un piano [rire] !

La spiritualité semble quelque chose d'important, pour vous, dans la musique.

En fait, on compose qui on est. Il n'y a pas de différences entre la composition et la personne que vous êtes. Moi, mes grandes folies intérieures, quand je parle de musique, c'est la danse. Je ne suis pas danseur, mais le mouvement des danseurs est quelque chose que j'adore... Ce n'est pas une sacralisation du corps mais simplement l'énergie qui s'en dégage. Ça m'a toujours beaucoup marqué, et donc la danse a une place extrêmement importante, que ça soit *La Danse du Peyotl*, que ce soit dans *Le Chant de la Création*, *La Danse du Ciel et de la Terre*, et *La Danse selon Matisse*.

Dans votre pièce, il y a quelque chose de très intéressant, c'est l'intérêt pour le premier chant, le premier son de l'univers qui répond aussi au premier son de l'être humain...

J'ai du mal à parler de cela parce que c'est vraiment une expérience intime et sans sonorité en moi-même. J'ai deux filles dont une de 4 ans, l'aînée, qui pose beaucoup de questions sur ça. Je me rends compte que de grandir, ça fait se poser ces questions-là et que peut-être se poser ces questions-là ça fait grandir. Je ne veux pas du tout faire l'intéressant en disant que j'ai pensé à ces questions-là, mais c'est vrai que c'est une obsession, la question du ciel, de ce qu'on appelle l'infini.

Et donc cette phrase : « Au commencement était le Verbe », en musique c'est : « Au commencement était le chant. ». Quand j'ai composé *Le Chant de la Création*, je voulais écrire une œuvre qui s'appelait *Le Chant*. Le chant premier, c'est le chant de la création. Et la lumière ne viendra qu'après que le chant se soit déployé. Donc il y a le chant, et après le chant, il y a la danse, et après la danse peut venir la lumière.

Dans la pièce, le chant n'arrive qu'à la fin du mouvement, par le cor, et dans les cordes il y a un immense accord au piano, avec les cordes extrêmement divisées, qui sont, comme après qu'un immeuble s'effondre, une sorte de silence. Il y a le bruit de l'effondrement, une résonance. Or ce n'est pas un immeuble qui s'effondre, c'est un immeuble qui se construit, parce que c'est la Création. Elle vient d'une explosion, et après vous avez une multitude de grains de poussière éparses qui sont dans ces cordes, et le chant du cor qui s'en élève. C'est une conversation d'ailleurs que j'avais eu avec le chef d'orchestre de l'Opéra de Bordeaux, sur ce chant qui arrive. Et à partir de ce chant, la danse peut se déployer. Mais ça été un grand conflit en moi, de me dire : est-ce que la lumière, je la mets vraiment en dernier ? Je me la suis posée pendant vraiment longtemps. C'est une pensée presque de théâtre.



François Meimoun au Lycée Bergson d'Angers © GPLC

C'est votre première sélection au GPLC, pour votre premier disque monographique. Pour vous, en quoi est-ce important de sortir un disque aujourd'hui ?

Un disque, c'est un support matériel, et c'est un support matériel qui s'exporte. Je ne connaissais pas mais je me suis rendu compte que le disque part dans des circuits (Spotify, Deezer, etc.), et que vous n'êtes pas du tout maître de tout cela. Donc il y a le disque matériel, et puis il y a ça. Hier j'ai parlé à quelqu'un qui avait écouté *Le Chant de la Création*, je lui ai dit « Tiens, je vais te donner le disque », il m'a dit : « Ce n'est pas la peine, je l'ai écouté sur Spotify ». Il n'empêche qu'il y a un statut du disque qui ressemble au statut du livre, le fait que le compositeur a organisé la pochette, ses crédits à l'intérieur du disque...

Ce qui est très récent, par rapport à l'ancienneté historique du livre.

C'est vrai, et en même temps, tout le monde demande aux compositeurs de faire des disques.

C'est une carte de visite ?

C'est plus que ça. C'est la preuve de quelque chose. Un disque, c'est la preuve que beaucoup de gens vous font confiance. Et ça, il ne faut pas avoir de fausse modestie pour le dire. S'il n'y a pas de disque, il n'y a pas de critique dans les journaux. Peu importe qu'elle soit bonne ou mauvaise, l'important, c'est qu'on en parle. C'est la visibilité. Donc il y a un statut encore aujourd'hui très important du disque. Simplement, il est considérablement modifié. Ce n'est pas la même chose.



© Catherine Maria Chapel

Écoutez-vous autre chose que du répertoire classique ou contemporain ?

Je vais faire une réponse très démagogique : j'ai beaucoup de mal avec ces distinctions-là, quand je fais un premier cours à mes étudiants d'analyse, je leur fais une première marche de VIIe, très compliqué, très théorique, puis je leur fais écouter *Lettre à France* de Polnareff, et je leur dis : cette marche de VIIe, c'est la marche de Polnareff. Il y a des permanences d'une musique à une autre.

Par ailleurs, quand j'écoute du jazz qui me plaît vraiment, ça me parle comme compositeur. Autre exemple j'ai écouté Angèle, et je pense qu'elle a un instinct créatif assez important. Il y a notamment une chose qui m'a vraiment surpris dans ses chansons, c'est qu'elle en arrête beaucoup avant la tonique, sur une dominante. Et ça c'est très frappant, c'est une manière un peu de couper, de cliver les choses. C'était inimaginable avant chez Aznavour ou chez Barbara. Angèle pas du tout, c'est plutôt des accords fondamentaux. Et là, il y a quelque chose d'intéressant car elle est au croisement d'une connaissance de la musique très diversifiée. J'avais été aussi très intéressé par Stromae. Franchement si je peux rencontrer cette personne, parler avec lui et travailler avec quelqu'un comme ça, c'est vraiment une rencontre de créateurs. Pour moi, Stromae, c'est de l'ordre du génie. Et ce qui est très fort avec lui, c'est cet appareil marketing qui est en relation avec son talent ■

Propos recueillis par Simon Bernard le 8 octobre 2019

En savoir plus

[Site internet du Grand Prix Lycéen des Compositeurs](#)



[Site internet de François Meïmoun](#)

Nouveauté

Retrouvez François Meïmoun dans le 4^{ème} épisode de notre série *Rencontres avec un compositeur*

