

## Entretien avec Cristobal Halffter

François-Bernard MÂCHE: Vous appartenez à une famille typiquement musicienne, avec plusieurs générations de compositeurs. Est-ce à dire que vous n'avez jamais envisagé une autre carrière ?

Cristobal HALFFTER: À quatorze, quinze ans, je pensais devenir médecin, par admiration pour mon grand-père maternel, qui était le fondateur de la lutte antituberculeuse en Espagne, homme généreux et désintéressé.

F.-B. M. : Cette vocation n'a apparemment pas duré ?

C. H. : Non, mais il en est resté le désir de servir autrui, de considérer la composition musicale comme une sorte de service social, un service un peu imaginaire peut-être...

F.-B. M. : Et dont les effets sont souvent lents à se révéler.

C. H. : Oui, mais je ne tiens pas du tout à la reconnaissance publique, au contraire !

F.-B. M. : Comme compositeur, est-ce seulement l'influence familiale qui vous a déterminé ?

C. H. : Non, bien sûr, il y a eu la découverte de Bartók aussi, bien que la génération de mes oncles Ernesto et Rodolfo ait déjà rompu avec le folklorisme, c'est-à-dire, en Espagne, avec celle de Falla et de Turina.

F.-B. M. : Cependant entre leur néo-classicisme et vous-même, il y a un changement considérable. Le devez-vous en partie à l'influence de certains contemporains ?

C. H. : Je ne crois pas à une influence directe. Mais le mouvement général, illustré par Stockhausen, Boulez, Ligeti, Penderecki et beaucoup d'autres, a créé un milieu auquel je suis sensible. Il est possible que Stockhausen ait eu une certaine influence, techniquement parlant; je pense au Stockhausen des Drei Gruppen, des Momente ou de Carré.

F.-B. M. : Et non pas, bien entendu, à celui de Musik im Bauch ?

C. H. : En effet, car lui qui est un si grand compositeur a fait là une œuvre où il n'y a presque rien. Certaines qualités de Ligeti ont pu aussi me marquer, ce calme statique qu'on trouve chez lui. Je crois que je fais en quelque sorte du Ligeti en plus dramatique, parce que sa musique reste un peu...

F.-B. M. : Un peu désincarnée ?

C. H. : Oui, peut-être. Mais d'une manière générale, j'aime beaucoup la bonne musique : le bon Ligeti, le bon Stockhausen, le bon Berio - car il existe un bon Berio -, le bon Boulez, le bon Pousseur. Lutoszavski aussi est un grand compositeur d'aujourd'hui. Son concerto de violoncelle est une très grande œuvre.

F.-B. M. : Votre dernière œuvre est elle-même un concerto pour violoncelle ?

C. H. : Oui, Siegfried Palm l'a créée au mois de juin au festival de Grenade. C'est une grande œuvre de trente-cinq minutes en un mouvement, que j'ai écrite assez vite, en six semaines, mais en y travaillant dix à douze heures par jour.

F.-B. M. : Je suppose que ce n'est pas un concerto au sens héroïque traditionnel ; « seul contre tous » ?

C. H. : Non, au contraire, c'est un soliste amplifié par l'orchestre, quelque chose comme : « Attendez, attendez, le soliste va parler, il va dire quelque chose de très important ». Et tout l'orchestre écoute, reprend, réécoute, mais pour finir le soliste ne dit rien.

F.-B. M. : Pas de coda brillante, pas de triomphe final ?

C. H. : Non, tout le contraire, mais l'image d'un espoir. Comme si vous alliez à une conférence d'un très grand homme - mettons Einstein - avec l'illusion que vous allez entendre les choses les plus belles et les plus importantes. Mais Einstein a la grippe, il parle très mal. Finalement vous préférez vous en tenir à l'image que vous aviez avant de l'entendre.

F.-B. M. : L'humour semble tenir une certaine place dans cette œuvre ?

C. H. : Non, il n'y a pas d'humour. Le violoncelle a joué des choses très

importantes, mais l'orchestre fait la même chose que lui, en beaucoup plus fort, et pour finir on attend que demain, peut-être, le soliste jouera quelque chose de vraiment extraordinaire. C'est une œuvre d'espérance, et d'opposition entre l'imaginaire et le réel.

F.-B. M. : Il est rare de nos jours qu'un compositeur parle de son œuvre de cette façon, je veux dire en termes de drame psychologique.

C. H. : C'est un peu cela, c'est un drame collectif. Le soliste propose des idées, que l'orchestre renvoie et amplifie.

F.-B. M. : Est-ce une image symbolique de votre statut social : le compositeur propose, et le public adopte ?

C. H. : Peut-être, mais l'image n'était pas aussi précise lorsque Je composais, cela restait intuitif.

F.-B. M. : Proposer des idées musicales nouvelles en Espagne ne doit pas être facile ?

C. H. : Pas tellement, non. Mais il est plus facile de s'exprimer en peinture ou en musique qu'en littérature. Je suis d'ailleurs plus lié aux peintres qu'aux écrivains. Des gens comme Chillida, Tapiès, Luce-Muñoz me sont très proches. Nous disons des choses qui sont encore interdites en Espagne, avec une force de conviction plus importante sans doute qu'avec la parole. Si j'étais ministre de l'Information ou de l'Éducation, ministre franquiste j'entends, j'interdirais la peinture et la musique espagnoles avant d'interdire l'expression littéraire, mais les ministres ne comprennent jamais ces choses-là.

F.-B. M. : Ou s'ils comprennent, ils ne s'en soucient pas, parce qu'au total peu de gens sont immédiatement touchés.

C. H. : C'est vrai. Mais en Espagne, par exemple à Villafranca où j'ai une maison, le public populaire est de plain-pied avec la musique contemporaine.

F.-B. M.: Parce qu'il a une curiosité encore insatisfaite, ou parce qu'il la comprend spontanément ?

C. H. : Les deux. L'absence de toute tradition de concert, de toute culture savante entraîne aussi l'absence de préjugés. Le peuple en Espagne n'a pas été déformé

par l'idolâtrie romantique et les idées toutes faites sur ce qui est ou qui n'est pas de la vraie musique. La rançon, c'est malheureusement un niveau culturel très rudimentaire.

F.-B. M. : Espérez-vous l'améliorer rapidement?

C. H. : Non, il faudra beaucoup de temps. Mais je m'efforce de communiquer une sensibilité, une vision musicale de ce qui se passe en notre temps.

F.-B. M. : Vous pensez donc que le compositeur sert en quelque sorte de résonateur à la sensibilité de son époque ?

C. H. : Surtout à la sensibilité collective dans le lieu du concert, et à l'instant précis où la musique prend vie. Un très ancien chanteur de flamenco, au siècle dernier, Antonio Chacón, avait un petit groupe de guitaristes et de danseurs, et il exigeait toujours pour se produire que soit aussi présent un monsieur très bien habillé, orné d'une cravate sombre, et silencieux. Naturellement on lui demandait quel rôle jouait ce monsieur, et il répondait : « il fait la chose la plus importante pour moi, il écoute ». Cette anecdote a été pour moi une révélation : il suffit qu'à chaque concert au moins une personne écoute vraiment pour que la communication, la musique, existe.

F.-B. M. : Je crois qu'au Viêt-Nam il y avait ainsi un auditeur spécialisé dans les concerts de musique de chambre. Il frappait sur un tambour pour exprimer son approbation aux bons passages, et la chanteuse touchait une gratification en relation avec les ponctuations de tambour. Mais tout cela a été bouleversé par la radio et le disque. Vous êtes sans doute assez réticent devant ces transmetteurs anonymes ?

C. H. : C'est vrai, et je n'ai d'ailleurs rien écrit pour bande magnétique ; j'ai cependant réalisé pour la radio une œuvre, Nocturno, qui est elle-même un collage d'émissions de radio à la date du 31 mai 1973. Il s'est trouvé que c'était le jour où on commentait partout le massacre de l'aéroport de Lod, parmi les annonces publicitaires, Mahler, Beethoven et la musique légère. Plus nous avons des possibilités de communication extraordinaires, et plus l'homme est isolé.

F.-B. M. : Ce souci politique, qui apparaît au premier plan dans d'autres œuvres comme Gaudium et Spes, dédié à l'objecteur de conscience Beunza, a-t-il une incidence sur votre écriture musicale ?

C. H. : Non, c'est une chose indépendante. Après 1968, j'ai beaucoup réfléchi sur

la frontière entre l'humanisme et la politique, et cette frontière n'est pas du tout précise ; mais je n'ai pas modifié mon langage musical pour autant. J'ai simplement cherché en musique à proposer au public une question de notre temps, et universelle en même temps, celle de l'objection de conscience. Beunza a passé cinq ans en prison pour défendre l'idée la plus belle, la non-violence. Si un autre a ses raisons pour prendre un fusil et me tuer, c'est son affaire, mais moi je ne tuerai pas. Voilà une des idées très belles pour lesquelles il vaut la peine de mourir, mais non de tuer. Si tout le monde pense ainsi, la guerre disparaît.

F.-B. M. : Mais il me semble que la musique n'est pas par sa nature un très bon outil pour poser des questions ; elle est plus spontanément affirmative. En tout cas les questions qu'elle pose sont trop générales pour avoir une utilisation politique précise. Je crois que si l'on veut mettre le souci politique au premier plan, il vaut mieux être cinéaste ou écrivain.

C. H. : La musique est un langage abstrait, comme la peinture de Tapiès ou la sculpture de Chillida, et avec ce langage nous pouvons faire passer des idées que la censure arrêterait aussitôt si elles étaient écrites.

F.-B. M. : L'existence de la censure bouleverse évidemment les données. Là où elle n'est pas toute-puissante, et en particulier pour les nations comme le Québec ou la Palestine, dont l'existence même est vécue comme une question, comme un désir, c'est la poésie - essentiellement la poésie orale - qui est active, et la musique ne s'en détache guère. Mais en France les querelles politiques masquent une inquiétude plus grande, de civilisation. Ou pour tout dire, si la politique, c'est avant tout un intense rêve collectif de l'avenir, il n'y a plus de politique en France, mais des rancoeurs divergentes, et l'obsession abrutissante du profit. La lutte des classes et l'émancipation féminine sont des questions importantes, mais la musique les poserait mal ; sa vraie force politique est celle du rêve partagé.

C. H. : En Espagne, nous n'en sommes pas encore aux problèmes de civilisation, et les luttes politiques ont un sens. La musique y participe en remplissant sa plus belle fonction, qui est de donner une pensée : chacun ensuite y trouve une solution différente, ou peut-être pas de solution du tout.

F.-B. M. : C'est pour cela, c'est parce qu'elle est un carrefour de sens ouvert à tous vents qu'elle peut rester riche et libre ; elle dépérit quand elle se plie aux leitmotifs ou aux slogans ; mais à vrai dire votre position est moins celle d'un militant que d'un humaniste.

C. H. : Oui, parce que je vis dans un pays qui a de graves problèmes, et qu'être musicien sans entrer dans ces problèmes, ce serait un divertissement un peu léger.

F.-B. M. : Votre musique appartient pourtant à une communauté stylistique très internationale. La couleur espagnole en est moins accusée qu'elle ne l'aurait été il y a quelques décennies ?

C. H. : Oui, c'est une évolution normale de la pensée. Nous sommes sur le chemin d'une civilisation mondiale, mais avec beaucoup de régionalismes. Un passeport est une chose absurde, mais non le fait d'être basque, catalan, breton ou normand. Cela représente une vérité plus importante que d'être français ou espagnol au sens administratif.

F.-B. M. : Vous n'êtes cependant pas seulement espagnol par le passeport ? Quand vous m'avez parlé de votre concertiste qu'on écoute et qui pour finir ne dit rien, j'ai pensé à la Nada de Goya, thème espagnol entre tous.

C. H. : Dans Tiempo para espacios, cette sorte de concerto de clavecin que j'ai donné à Royan cette année, j'ai écrit beaucoup de silences, et ils créent cette communication du rien.

F.-B. M. : Déjà Falla, dans le mouvement lent de son concerto de clavecin, donnait, avec d'autres moyens, cette impression de dénuement très caractéristique.

C. H. : Savez-vous que le zéro est une invention faite par les Arabes en Espagne, par les mathématiciens de Cordoue ? A Cordoue, où il fait si chaud, où les nuits sont si merveilleuses, imaginez qu'une équipe de savants invente justement quoi ? Le néant, le zéro !

F.-B. M. : Les sierras de Castille sont un paysage au degré zéro aussi.

C. H. : Oui, tout à fait. J'ai fait découvrir la mer à un vieux Castillan qui ne l'avait jamais vue, et cela ne lui a rien fait : c'était le vide qu'il avait toujours connu.

F.-B. M. : Selon vous l'Espagne encore aujourd'hui doit beaucoup aux Arabes ?

C. H. : Peut-être, en tout cas elle doit à son ancienne coexistence avec eux un esprit très méconnu, qui est l'esprit de tolérance. La véritable Espagne n'est pas du tout celle de l'Inquisition, mais celle de Tolède avant le XVIème siècle, où

vivaient ensemble Arabes, Juifs et Chrétiens.

F.-B. M. : Cette tolérance était-elle pratiquée par les intellectuels ou plus largement répandue ?

C. H. : C'était le peuple qui avait cet esprit ouvert. C'est lui qui plus tard a aimé et favorisé les œuvres du Greco, avec leur originalité proprement extraordinaire. La grande tragédie en Espagne, c'est que l'aristocratie a perdu tout contact avec le peuple, et c'est le peuple qui, entre autres qualités exceptionnelles, est resté tolérant.

F.-B. M. : Malheureusement c'est la vieille Espagne fanatique qui est encore au pouvoir.

C. H. : C'est un anachronisme terrible et qui fausse l'image de l'Espagne. Nous sommes victimes de deux caricatures : l'Inquisition d'une part, et Bizet ou Chabrier d'autre part. Notre nature profonde est souvent méconnue ou travestie. Vous savez qu'il y a deux verbes en espagnol : ser et estar. Le premier exprime une nature durable, l'autre une qualité occasionnelle. On ne peut pas estar espagnol, sauf dans Carmen ou Iberia, très jolies musiques mais françaises. Ser español est une donnée qui se manifeste souvent malgré soi, une sensibilité particulière, liée à la terre, aux paysages et au peuple. Être compositeur en Espagne, c'est ressentir cette authenticité profonde et vouloir la communiquer, la partager. Mais le tragique, c'est que cette communication est très difficile, que les moyens manquent, que les obstacles sont délibérément multipliés ; et pour finir, socialement, être compositeur en Espagne, c'est un peu comme vouloir être torero en Finlande !

Nouvelle Revue Française n° 275, novembre 1975, Paris, Gallimard.