

J'ai un truc personnel très simple. C'est le processus même de la composition pour ne pas arriver à un chaos temporel.

"On ne compose jamais de façon linéaire dans le temps. On sort, on mange, on revient..."

Ce processus interrompu casse le concept de réalité. Moi j'arrête la composition au moment que je connais bien, où je sais que je vais y arriver. J'arrête. Je prends une bière. Je reviens. Je prends conscience de mon état d'esprit. Je ne commence pas à composer où je sais que je vais continuer, je commence et je mesure la dimension du temps. C'est bien plus compliqué que ça évidemment. Mais d'une manière élémentaire, c'est une loi pour moi.

- Il y a des musiques très logiques mais ennuyeuses et des musiques très logiques mais excitantes. Est-ce parce que tu t'intéresses au théâtre et que tu as ce sentiment du temps théâtral (coup de théâtre, suspense, rythme, etc...) ?

Certainement. Et c'est la vie même. Dans le théâtre, il y a des vies personnelles et collectives. Le comportement de l'homme dans le théâtre n'est jamais complètement individuel. Ici, nous pouvons rester deux heures à prendre le soleil mais c'est très ennuyeux pour une collectivité d'être obligée de faire la même chose. Je crois que le théâtre, comme structure, est un symbole de cette diversité de rythmes. Pour moi, il y a une loi merveilleuse - c'est le rythme du monde, typique des cultures orientales.

- Ying-yang... masculin-féminin...

Le jour-la nuit, le soleil-la lune, vie et mort, qui est dans l'Écclésiaste. C'est fondamental. Mais il n'y a jamais vie-vie, soleil-soleil, il faut un petit rocher pour qu'il y ait en comparaison une montagne.

- Maintenant tu es un peu éloigné de la guitare comme interprète ou compositeur.

Quelle est ta vision de notre instrument très sincèrement, en tant que membre du public ?

La guitare continue d'être, définitivement, l'instrument de la magie. Mon unique colère vis-à-vis de la guitare est la question du répertoire. Un récital de guitare doit nécessairement, pour moi, passer par des étapes, faire une promenade à travers les différentes manières de faire sonner l'instrument. Je ne résiste pas au meilleur guitariste du monde sur 1 h 45 de Sor, Giuliani, Bach. Il doit me montrer plusieurs choses. Pour moi l'esprit de ton récital d'hier est celui de ceux que j'ai faits dans ma vie. Beaucoup de fenêtres, non pas une seule.

- Donc la guitare a des limites. Puisque tu acceptes une promenade pour la guitare tandis que pour le quatuor à cordes tu peux écouter Bartok et Beethoven seuls. C'est reconnaître les limites, les reconnaître positivement, bien sûr ? Non. C'est la même chose. Si tu as, en une soirée, deux quatuors merveilleux, l'un jouant Mozart, Haydn, Beethoven et l'autre Haydn, Bartok, Schubert, je prends le second parce que Bartok au milieu me donne l'autre extrémité de la culture.

"Ce n'est pas la guitare qui est une limite, c'est l'usage que le guitariste en fait culturellement."

- Il y a un problème quand on est comme toi un guitariste et un compositeur très joué à la guitare, c'est d'être reconnu comme compositeur autre que pour guitare ? Comment fais-tu ?

Ma musique pour orchestre est beaucoup plus abondante que ma musique pour guitare. Le fait qu'elle soit reconnue dépend de l'isolement d'une île des Caraïbes et du système économique du monde : les formations symphoniques vivent très bien avec Bach, Mozart, Beethoven, etc. Les chefs d'orchestre vivent très bien avec Mahler et toujours les mêmes oeuvres. Dommage ! C'est triste. Et si c'est ça en Europe, imagine ce que ça peut être sur une petite île !

"L' 'establishment' musical est très cruel pour les vivants. C'est peut-être aussi à cause de la question des copyrights (il faut payer les droits d'auteur) : Mozart lui, n'en demande pas, il ne va pas déranger les gens !"

- Qui fut la première personne à jouer du Brouwer et à le faire connaître ?

Il y a longtemps en 1963 ou 64 il y a eu un homme - dont j'ai oublié le nom, qui fut le premier à donner des informations sur mes pièces sur guitare. Et c'est lui qui les montra à O. Caceres, T. Santos, B. Davezac, etc... Un autre homme fit aussi beaucoup pour mes musiques, c'est le guitariste et musicologue cubain Jésus Ortega, en les présentant à d'autres. Mais c'est vrai que Caceres fut un des premiers à s'engager de mes pièces.

- Quel est ton rapport affectif ou culturel avec la France ?

On a toujours dit que la France et Paris étaient le berceau, le lit de la culture. C'est vrai, (il rit) peut-être Londres, surtout, ou New-York, ont-elles une grande importance, mais je ne sais pour quelle raison la France, Paris surtout, continuera à

être peut-être pour des siècles la ville magique de la culture. Ce n'est peut-être pas important pour vous-mêmes français, mais pour moi, oui. C'est ainsi. Et je crois que ça ne changera pas.

- Est-ce un sentiment partagé par les cubains ?

C'est un sentiment qui m'est entièrement personnel. Il y en a qui aspirent à la culture d'un petit peuple. Il y en a qui disent "New-York, New-York !" (où j'ai vécu sept mois) ou Los Angeles ou San Francisco.

- J'ai appris que Cuba fut l'élite culturelle de l'Amérique centrale au début du siècle...

Certainement. Pendant toute la première moitié du siècle, pour des raisons historiques et politiques, Cuba était au centre des Amériques. Pendant deux cents ans, les informations du nord au sud passaient toujours par Cuba. Il se créa un centre de grande activité à La Havane. Et après, l'influence nord-américaine fit de Cuba un centre de grande richesse économique : un carrefour. Par exemple, dans les années 20, les trois orchestres les plus importants de toute l'Amérique du Sud étaient :

- 1) L'orchestre de la radio d'Uruguay
- 2) du Teatro Colomb de Buenos-Aires
- 3) de la philharmonia de la Havane. Celle-ci engagea plusieurs années Erick Kleiber.

"Et pendant trois ans Igor Markevitch y séjourna (il y avait une maison et allait à la plage pas très loin)."

Et quand Charles Munch prit sa retraite, il demanda à vivre à Cuba, en continuant un peu à diriger, mais ça ne se fit pas. Dommage !

- Et la poésie, la peinture ?

Elles furent très importantes, la seconde représentée à Paris, au Musée d'art moderne, par Wilfredo Lam, par exemple.

- Peux-tu citer les écrivains les plus importants pour toi ?

Oui. D'abord un génie méconnu par le peuple : José Martí, le cubain du 19e siècle qui est considéré par Ruben Dario (poète argentin) et par quelques italiens comme Giovanni Papini ou par l'espagnol Ortega y Gasset, comme le premier moderniste.

- Avant les écrivains espagnols ?

Oui, avant. Dans la seconde moitié du 19e siècle, son activité fut incroyable. Après cet homme, ce fut inévitable que je devienne un admirateur de James Joyce, dont le langage n'est pas "pour tous les jours", un jour par mois seulement : une langue extraordinaire. Il y a aussi



Photo Courtauld/Enguerrand

Leo Brouwer, chef d'orchestre

García Marquez, grand écrivain, prix Nobel, etc... (peut importe qu'il soit mon ami) dont le roman "Cent ans de solitude" fut réellement une révélation. Un de mes écrivains préférés est Alejo Carpentier, puis il y a Borges. Bien sûr, j'ai une préférence pour ma langue natale. Peut-être citerais-je d'autres oeuvres si j'étais français.

- Et en peinture ?

J'aime tout. Ma préférence va souvent aux hommes les plus ecclésiastiques, comme Picasso, et aussi très personnels comme Miro, qui est très controversé. Mais un homme comme Picasso, d'une manière plus intégrale, me donne la mesure de Stravinski. C'est comme un parallèle, un homme qui ne se répète pas mais qui a une distinction de style à travers plusieurs facettes. J'apprécie aussi bien sûr Klein, toute l'école américaine du nord et d'Angleterre. En réalité, toute la peinture et la sculpture m'impressionnent. Il faut aussi parler de Henry Moore et également des mobiles de Calder : ce n'est pas mon préféré, mais il faut en parler pour ce qu'il a laissé au monde avec sa thèse. Esthétiquement, il ne m'intéresse pas mais il a donné au monde une manière de construire.

"Je préfère les ecclésiastiques comme Stravinski et Picasso (il rit de plaisir)."

- Et est-ce qu'il y a des interprètes que tu estimes particulièrement ?

Oui. Un des plus grands pour moi est Nicolaus Harnoncourt, en tant que grand esthète. Quand il dirige par exemple les *Quatre Saisons*, on entend un Vivaldi plein de vie et de rigueur historique qui paraît fou même pour les traditionnalistes. Mais ce n'est pas fou, c'est rigoureux.

- Probablement plus rigoureux qu'avant...

Exactement. C'est ma réponse. Il y en a d'autres comme Glenn Gould : il est ecclésiastique mais quelle rigueur toujours ! Au lieu de jouer merveilleusement le 2e concerto de Rachmaninov ou le 1er de Tchaïkovski, il a choisi des formes ou des oeuvres qui traumatisent. Par exemple, les versions de Liszt sur Wagner ou sur Beethoven - géniales - Et sa conception du lento de la 5e de Beethoven est meilleure que toutes celles que j'ai pu entendre à l'orchestre. (Il rit). Je peux paraître un amant de l'ecclésiastisme mais je trouve aussi une vérité générale dans le style particulier de chaque langage.

- Quelles sont les oeuvres de ces dernières années qui te paraissent les plus intéressantes ?

Je ne veux rien dire de mes très grands collègues comme Stockhausen, John Cage que j'ai aimé beaucoup en d'autres temps : ce sont des pierres très lourdes sur un cristal très fin. Mais ça ne m'intéresse pas, je préfère la poésie d'un Takemitsu ou l'agressivité de quelques autres

compositeurs (agressivité non par la violence mais par le langage). Par exemple, quelques oeuvres subtiles de Mefano ou de Komives. Je préfère davantage parler des oeuvres que des compositeurs d'ailleurs. Car bien sûr, je ne m'intéresse pas à tout Takemitsu ou à tout Komives.

- Comment va Cuba ?

C'est un pays très petit, très beau, très joli, très tranquille...

- J'ai cru comprendre que les gens à Cuba sont frustrés de ne pas avoir de contact avec les Etats-Unis.

Oui. C'est un grand problème des cubains. Mais il faut savoir qu'il ne vient pas de nous. Ce sont les grands pays qui ont mis le nez dans nos affaires, qui nous ont obligés à manger par nous-mêmes, à nous débrouiller tout seuls. Et c'est tout, point final. Quand les américains ou les anglais ouvriront la porte à Cuba, la culture universelle sera la bienvenue.

"On pense que Cuba veut rester fermée. Non ! On a fermé les portes de Cuba, de l'extérieur !"

- Très rapidement, peux-tu dire par quelles étapes formelles tu es passé depuis quinze ans ?

Quand je commençai à composer en 56, c'était une étape de nationalisme et en même temps de musique très structuraliste pour créer la base d'un édifice (nationaliste pour communiquer avec tous). Après, vint évidemment ce qu'on appelle -17-

l'avant-garde, depuis 62 pendant cinq à six ans (pendant dix ans, il se peut qu'on ait continué sur ce même langage mais ce n'est alors plus la même attitude, c'est la nécessité d'achever un langage). Après 70, vint pour moi l'étape d'unification du langage (ce que je fais depuis l'oeuvre "la tradición se rompe").

"En guitare, par exemple, ma période nationaliste se termine avec "l'Eloge de la Danse". Puis l'étape d'avant-garde se termine avec "Per suonare a due" et le Concerto n° 1."

Après, j'ai écrit beaucoup d'oeuvres qui évoluent progressivement, mais pas pour la guitare malheureusement. Parallèlement, m'est né un autre langage de communication populaire, comme les transcriptions de thèmes populaires cubains, "les études simples". Cela marche parallèlement avec les autres étapes, depuis le commencement, dans ma musique, comme deux manières de communiquer. Et dernièrement, je suis venu à une espèce de romantisme uni à l'avant-garde et au premier nationalisme. C'est une synthèse, peut-être celle de ma dernière musique. L'avant-garde est prise comme fondement de rupture avec le langage, disons hyperromantique. C'est romantique par la stabilité non pas fondée sur la tonalité mais par celle que donne le monde en équilibre. Par exemple, quand tu fais ton oeuvre en hommage à Ravel, ce n'est pas Ravel, c'est l'hommage à un monde sonore magique qui est doux et qui a des lois merveilleuses. C'est cela même que je vais traduire dans ma dernière étape de musique. Le second concerto, le *Decameron Negro*, etc...

- Et maintenant ?
Je veux aller vers la simplicité.

- Quels sont tes projets ?
Diriger, composer, reconstruire ma main pour jouer car ça m'angoisse beaucoup. Mais diriger me rend très heureux. C'est très beau. Je compose toujours pour satisfaire, comme toi, ce besoin de communication.

Deuxième rencontre, avec Françoise-Emmanuelle DENIS*

- N'est-il pas étonnant pour un compositeur cubain de commencer à écrire en abordant la forme du prélude et de la fugue ?

En effet, il peut paraître curieux, dans un pays latino-américain, de faire ses débuts dans la composition en utilisant des formes rigoureusement issues de la culture européenne, mais la raison en est simple et "sympathique" : j'ai commencé à composer dans l'intention de combler les lacunes du répertoire de la guitare [...]

"Aussi, ne suis-je pas parti de la culture latino-américaine vers le langage classique, j'ai choisi le chemin inverse."

- La "danza característica" fait pourtant référence aux sources populaires...

Oui, elle présente une formule rythmique particulièrement connue en Europe pour sa ressemblance avec la "milonga" : cette figure rythmique



Ichiro Suzuki,

Costas Cotsiolis

et Leo Brouwer

est d'origine africaine, c'est un apport des esclaves noirs que l'on retrouve aussi bien à Buenos Aires, qu'à Rio de la Plata et à Cuba. A Cuba, ce rythme s'appelle "son" ou "conga". La "conga" est l'équivalent de la danse de carnaval brésilienne, et son rythme constitue la base de la "danza característica". Il s'agit du thème assez amusant "Quitate de la Acera" [il chante] : ce thème se retrouve également dans la partie lente en sons harmoniques mais sous une forme élargie, comme un souvenir, une sorte de "saudada"...

- Pourquoi les "Tres piezas sin título" portent-elles ce nom ?

Ce sont des pièces très simples qui pourraient être les "soeurs" des préludes de Ponce. Je les ai intitulées "Piezas sin título" parce que ce ne sont ni des préludes, ni des études, ni des variations, ni des airs de danse. Ce sont des évocations, des

courts travaux au départ d'éléments précis : l'une de ces pièces, par exemple, écrite en 7/4 est basée sur un rythme "afro-rituel", une autre s'inspire d'une mélodie espagnole... Ce sont des espèces de "flashes" de formes populaires. J'y utilise le matériau national un peu comme l'a fait Villa-Lobos après 1918 : il avait d'abord produit, à Paris, des oeuvres très intellectuelles telles que le trio ou le premier quatuor, puis il s'est tourné vers une expression plus douce, plus populaire, plus facile, plus organique.

- Pourquoi avoir écrit dix études simples ?

Parce qu'il y a plus de vingt ans, les études que l'on jouait étaient celles de Carcassi, de Sor, de Giuliani, de Villa-Lobos... Des langages peu à la portée d'enfants de sept ou huit ans ; pour jouer Villa-Lobos, ils auraient dû être des génies ! De la même manière, pour qu'un enfant soit en mesure d'interpréter Aguado, il devrait avoir derrière lui des années de travail d'une grande rigueur ! Alors, que jouer avant d'atteindre un niveau

technique permettant d'aborder Villa-Lobos ? des gammes ? des arpèges ? C'est ainsi que j'en suis venu à écrire une série d'études très faciles, d'une harmonie et d'un rythme relativement modernes, et surtout d'une grande économie de problèmes techniques. Ni Sor, ni Giuliani n'ont jamais traité un problème technique isolément : une étude en arpèges de Sor présente des positions de main gauche irréalisables pour un enfant, une

étude d'Aguado contient des difficultés insurmontables pour un guitariste de neuf ans ! J'ai donc écrit des pièces simples pouvant donner de bons résultats ; aujourd'hui, elles sont jouées dans le monde entier.

"Au Japon, il y a même une petite fille de quatre ans qui les joue toutes les dix !"

- Quelques années séparent les "Temas populares cubanos" des "Estudios sencillos"...

Oui, entre les deux, j'ai écrit beaucoup de musique pour orchestre, des musiques de films, de la musique d'avant-garde, mais à cette époque, la composition de pièces pour guitare me servait pratiquement de délasserment avant d'aborder un travail plus astreignant.

- Même en étant à la pointe de l'avant-garde, vous n'avez jamais

renié la musique populaire...
Oui, je vis une sorte de "bigamie", un partage entre la source populaire et la musique plus complexe.

- L' "Elogio de la Danza" a aujourd'hui vingt ans !

"Je l'ai écrit un après-midi entre seize et dix-neuf heures"

... puis je l'ai donné à enregistrer pour un ballet. C'est véritablement de la musique de danse. La pièce a rapidement remporté un grand succès, on en a fait de nombreuses chorégraphies, et à partir de 1970, de nombreux enregistrements. La construction de cette pièce est simple, et les deux mouvements "Lento" et "Obstinato" constituent une référence type à la musique de ballet. J'ai envisagé la seconde partie comme une espèce d'hommage aux "Ballets russes", à Diaghilev, à Nijinsky, à Cocteau, Stravinski, Satie...

- Le "Decameron negro" s'inspire de l'oeuvre de Leo Frobenius portant le même nom...

Leo Frobenius est extrêmement important parce qu'il a réalisé en littérature l'équivalent de ce qu'ont fait en peinture Picasso, Gris, Matisse, Gauguin... à savoir la redécouverte de la culture africaine. Frobenius a transmis des histoires issues de la tradition orale des africains, des histoires de guerre et d'amour très proches du "Décameron" de Boccace !

- Faut-il considérer votre "Decameron" comme de la musique à programme ?

Oui, cette composition s'inscrit nettement dans un mouvement que je qualifierai de "néo-romantisme". L'avant-garde a rompu un dialogue monotone qui existait dans la musique, et l'a remplacé par un langage très agressif, qui est devenu trop agressif, et manque d'équilibre... L'être humain, de nos jours, a besoin d'une expression plus cordiale, plus chaleureuse, plus organique...

"EPILEOLOGUE"

Ces deux entretiens datent de quelques années bien que plusieurs contacts en aient depuis confirmé la teneur. Brouwer assume au-

jourd'hui les tendances qu'il exposait hier : néo-romantisme, nouvelle simplicité, abandon de "l'avant-gardisme", à travers un savoir-faire qui, lui, n'a pas changé.

Cette attitude - que l'on retrouve davantage à l'est qu'à l'ouest - n'étonnera que ceux qui considéraient Brouwer comme en phase avec les grands novateurs de sa génération : Ligeti, Stockhausen, Cage, etc... à travers des oeuvres intitulées : *Spirale éternelle*, *Tarantos*, *Parabola*, *Per Suonare...*, le concerto n° 1, *Canticum* ... Car pour les autres, Brouwer reste l'auteur d'oeuvres qui datent de presque trente ans, "période Stravinski-Milhaud-Bartok" : *Eloge de la danse*, *Etudes simples*, *Micropezas*, etc... ou ses plus récentes : *Decameron Negro*, *Hommage à Django*, *Concerto de Liège*, *Beatles Story* ... oeuvres qui participent d'une même attitude, avec une ex-

d'une oeuvre classique (ou d'un tableau, ou d'un poète, etc...) servira de déclic inspiratoire pour une oeuvre dont on chercherait en vain le modèle. Si l'on sait que Ravel s'inspira du quintette avec clarinette de Mozart dans l'Adagio du concerto en sol, décèlera-t-on le tableau de Giorgione dans "la Tempête" du jeune français Dusapin ? ou Beethoven dans "Ombres" de Boucourechliev, si l'auteur ne l'évoquait en sous-titre ?

Ainsi point n'est besoin à la tradition d'être explicite, reconnaissable, pour agir. Rien ne se créant à partir de rien on peut même avancer que l'histoire de la musique n'est qu'une tradition sans fin pétrie par des mains et des odorats différents. N'est-ce pas d'ailleurs sur ce point que musique savante et musique populaire divergent ? Pour l'une la spéculation expressive, pour l'autre la communication ? On voit bien

alors dans quel dilemme Brouwer se place et nous place aujourd'hui :

communiquer ou s'exprimer ?

Tout ce qui n'est pas "commun" à tous est-il destiné à mourir ? (ou plus vulgairement : à reculer dans les tranches horaires : répondez par Bouygues ou par non !). Entre publics et artistes où s'arrête la séduction, où commencent les "choses sérieuses" ? A

trop prolonger l'une, à engager trop tôt l'autre, et c'est tout le fragile édifice de la communion qui risque de s'effondrer et priver la passion de ses fruits.

Face à la pensée Mac Luhanienne de Brouwer sur les média et les multinationales (cf. aussi Marcuse), face à sa vision culturelle, il serait bon de ne pas perdre de vue d'où il parle : d'une île, d'une île en divorce idéologique avec les systèmes sociaux environnants, d'une île de monoculture pouvant être menacée de pénurie d'une année à l'autre. D'autre part, son rang à Cuba, est un peu celui d'un ministre de la culture. (Il vient d'ailleurs d'être nommé à l'UNESCO).

"La séparation de l'éclisse et de l'étable"

Lorsque, dans cet entretien, Brouwer insiste sur son sentiment de la rupture du langage musical avec la

Photo Danielle Ribouillault



Leo Brouwer et Maria-Luisa Anido

périence accrue, oeuvres le plus souvent commandées à un compositeur aujourd'hui recherché et moins dérangeantes.

Même chez un Bério - qui ne préconise aucun "retour à" - on constate le besoin périodique de se confronter à la tradition - mais re-visitée

(*Folk-songs*, *Sinfonia* (sur une base de Mahler), ou *L'orfeo*, à mi-chemin entre la transcription et la relecture-création du chef-d'oeuvre de Monteverdi). Encore que dans la plupart des cas, la tradition n'est pas imitée comme telle mais prolongée sur tel ou tel point : par exemple on prendra tel procédé d'amplification ou schéma d'enchevêtrement thématique sans que cela ressemble, même de loin, à du Bach ou à du Ludwig Van. Plus fréquemment encore le climat