Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1998)
Heft: 57

Rubrik: Comptes rendus

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA QUESTION DE L'IDENTITÉ CULTURELLE

Ittingen: concerts de Pentecôte «La Suisse et sa (?) musique»

La Suisse figure-t-elle sur la carte géographique de la culture? Qu'elle ait disparu de l'Europe ne signifie pas forcément qu'elle soit sans lieu, «utopie» (réalisée) – au sens littéral du terme –, même si certains milieux politiques aiment à le faire croire à ce petit pays. C'est en tout cas en un lieu presque introuvable sur la carte habituelle de Suisse, l'idyllique Chartreuse d'Ittingen, en Thurgovie, que Heinz Holliger et András Schiff, directeurs artistiques des Concerts de Pentecôte, se sont mis à la recherche de «La Suisse et sa (?) musique»: l'idée avait été suggérée, déclare Holliger, par le fait que jusqu'aux abords du XXe siècle, la Confédération est restée un pays sans compositeurs à soi, une sorte de *no man's land* musical. L'une des rares exceptions, Theodor Fröhlich, né en 1803, a même donné son nom à cette absence si remarquable: le «syndrome de Fröhlich». A son retour de Berlin, ce compositeur se sentit en effet isolé, incompris, oublié, victime de constantes hostilités. Quelques années plus tard, il se suicidait. C'est peut-être en souvenir de cette tradition peu glorieuse que le titre du festival insérait un point d'interrogation après l'adjectif possessif. On pourrait d'ailleurs faire glisser cette parenthèse dans un sens ou dans l'autre, par exemple:

La Suisse (?) et sa musique... On se souviendra que le slogan «La Suisse n'existe pas», qui ornait le pavillon suisse de l'exposition de Séville, avait suscité l'ire des vrais patriotes il y a quelques années. Il est certain que l'autodérision n'est pas une vertu helvétique très répandue, même si la citation provient d'un des poètes nationaux, Charles Ferdinand Ramuz. Pourtant, un regard sur l'histoire (musicale) de la Suisse – les vrais patriotes fermeront ici les yeux – permet de constater que l'existence (culturelle) du pays ne peut être affirmée sans autre précaution. Lorsque, dans le Saint-Gall du IXe siècle, Notker le Bègue invente la notation musicale, il habite le pays des Francs; et si Ludwig Senfl n'a jamais quitté la Suisse, c'est que lorsqu'il tourna le dos à la ville de Bâle, cette dernière n'était pas encore entrée dans la Confédéation. Au cours d'un concert de conception exemplaire, comprenant à côté de Notker et Senfl des œuvres de Dufay, Brumel et Wannemacher, le *Hilliard Ensemble* donna une interprétation convaincante et équilibrée de la *Missa dominicalis «L'homme armé»* de Senfl, chef-d'œuvre exubérant – donc très peu suisse – avec un double *cantus firmus* époustouflant.

Certes, ce sont là des querelles de détail. Mais si «la Suisse» ne doit pas être qu'un emplacement géographique, la question de l'identité demeure. Son existence devrait dépendre au fond de la possibilité d'une description socioculturelle (par exemple de son taux élevé de suicide). Mais à quoi se référer? Aux Chartreux, qui se retiraient dans leurs cellules comme des hérissons? Ou à ce décor sinistre de la clinique de Waldau, où les écrivains suisses Friedrich Glauser, Hans Morgenthaler, Adolf Wölfli et Robert Walser auraient presque pu se donner la main, dans les années trente? Où à la chimie bâloise? Plus que tout autre, le compositeur suisse Heinz Holliger (qui enseigne toutefois à l'étranger) a cherché à répondre à ces questions, dans le cycle *Beiseit* (absent, malheureusement, d'Ittingen), mais aussi dans la *Geischter- und Älplermusig «Alb-Chehr»* (racontée par les *Oberwalliser Spillit* et Franziskus Abgottspon). En reconstituant, voire en revivifiant une tradition de conte fantastique, cette œuvre part justement de la blessure la plus empoisonnée par la «bonne» tradition musicale suisse. Il n'est certainement pas fortuit que Holliger y revienne sur ses pas à chaque instant.

De son côté, Jacques Wildberger – dont en entendait *Diario*, morceau de clarinette à l'expressivité incroyablement nuancée, interprété avec attention par Elmar Schmid – avait déjà fouillé, dans les années soixante, l'œuvre de son collègue Robert Suter, pour y découvrir des caractéristiques que, «sans rougir, on peut qualifier de suisses, au meilleur sens du terme»: discrétion pleine de tension, scepticisme vis-à-vis de la tradition, méfiance existentielle constante, même à l'encontre de soi. Dans les *Arie e Danze* pour hautbois et cymbalum, dont Heinz Holliger et Matthias Würsch donnaient la première audition à Ittingen, le doute du compositeur semble enraciné profondément dans la structure, dès l'*Introduzione*; les règles se liquéfient. Ainsi, une cantilène de hautbois se répète, mais ses intervalles ont été comprimés, si bien qu'elle s'enroule dans une spirale d'incertitude. Dans la *Danza 1* qui suit, la gestuelle physique du cymbalum paraît enjamber sans encombres les barres de mesure, si bien que la fixité du mètre se désagrège de l'intérieur: le ferme devient fluide. Quant à la discrétion pleine de tension dont il était question, elle semble s'incarner dans l'opposition des airs, avec leurs passages *senza misura*, et des danses, qui oscillent autour d'un mètre fixe.

La Suisse et (?) et sa musique... Adolf Muschg a remarqué un jour que le complément nécessaire de la phrase «La Suisse n'existe pas» devrait être: «J'exporte, donc je suis» (ou, sous forme télescopée, «Je m'exporte, donc je suisse»). Car c'est dans l'exportation que la Suisse excelle, y compris dans le domaine humain: Klaus Huber ou Heinz Holliger ne sont pas les seuls musiciens exilés; la jeune génération est aussi bien représentée. Voyez André Richard, Michael Jarrell, Beat Furrer, Hanspeter Kyburz, Christoph Neidhöfer. Dommage d'ailleurs qu'on n'ait pas découvert à Ittingen la musique des plus jeunes, y compris de ceux qui vivent (encore) en Suisse. Mais les relations commerciales – pour rester dans la métaphore – jouent évidemment dans les deux sens. Une culture musicale qui n'a manifestement pas hérité d'identité du XIXe siècle ne se conçoit pas sans l'importation de techniques, d'écritures, de styles. Dans le cycle *Gaselen* (interprété par l'excellent baryton Dietrich Henschel) d'après Gottfried Keller, Othmar Schoeck chante le sort des épigones en termes exubérants; or l'effectif de l'ensemble instrumental n'y est pas moins insolite que celui de *L'histoire du soldat* de Stravinski (dont Jürg Wyttenbach dirigeait une exécution très expressive, avec Hans Hollmann pour récitant), œuvre que Schoeck, en vrai sceptique, comparait aux

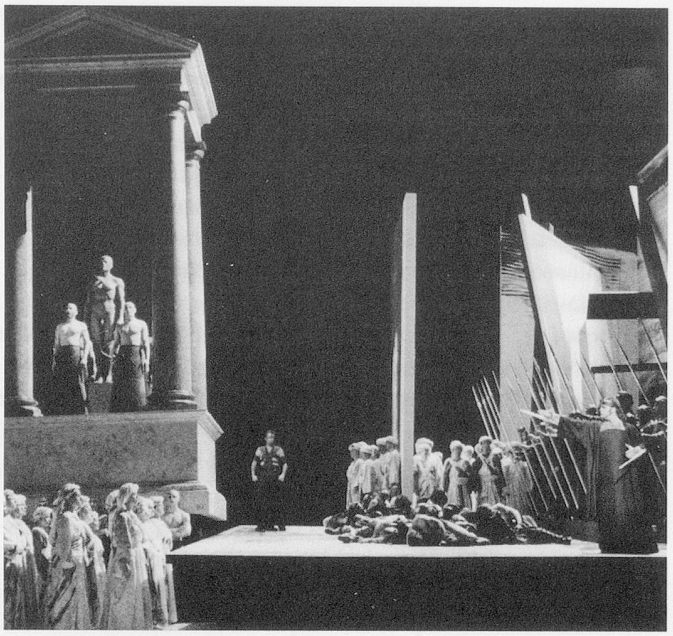
tableaux cubistes déformés de Picasso. Frank Martin ou Willy Burkhard n'ont aussi réagi qu'avec hésitation à la technique dodécaphonique (à laquelle fait allusion la fanfare d'ouverture de Schoeck), et ce à une période où elle perdait déjà de son actualité. Dans la *Suite lyrique* de Burkhard, cela pourrait avoir contribué à la riche coloration de l'harmonie. Quant à Frank Martin, la comparaison de son *Polyptyque* tardif (superbement joué par la violoniste Bettina Sartorius et la Camerata Bern, sous la direction de Holliger) avec sa messe plus ancienne pour double chœur *a cappella* (chantée par le magnifique chœur Arnold-Schoenberg sous la direction d'Erwin Ortner) met en évidence à quel point le langage intériorisé de l'œuvre tardif a absorbé les techniques dodécaphoniques sans en être bouleversé radicalement. On ne déniera pas à ces musiques une méfiance assez helvétique vis-à-vis du modernisme de l'époque, peut-être par peur de compromettre une identité culturelle trop fragile.

La Suisse et sa (?) musique... Ceux qui se réfugiaient dans la tanière du hérisson n'étaient pas toujours bienvenus. Originaire de Russie, Wladimir Vogel (1896–1984) faillit être expulsé – donc condamné à mort – pendant la Deuxième Guerre mondiale; Sándor Veress (1907–1992), élève de Bartók émigré en Suisse, n'obtint pour sa part la nationalité suisse que quelques mois avant sa mort, bien qu'il eût enseigné pendant des années à Berne. Or il est incontestable que toute une génération de musiciens suisses n'aurait pas vu le jour sans ces deux personnalités. Suter et Wildberger ne doivent-ils pas au premier, Holliger au second, le niveau réflexif élevé de leur musique? Cela suffisait à rendre passionnante la rencontre avec les aimables *Douze Variétudes* de Vogel ou avec l'importante *Passacaglia concertante* de Veress. L'interprétation lumineuse de l'*Hommage à Klee* pour deux pianos et orchestre à cordes (András Schiff, Dénes Várjon et la Camerata Bern) mit en évidence à quel point le Hongrois Veress était devenu chez nous compositeur européen. Dans le sixième mouvement de cette première œuvre d'importance écrite en Suisse, quelques éléments dodécaphoniques prennent, pour la première fois dans l'œuvre de Veress, la place de la musique populaire hongroise.

Où donc la Suisse et sa musique se situent-elles? Les autres œuvres inscrites au programme cernaient aussi la question, quoique de façon souple. András Schiff donna une interprétation très personnelle, mais fascinante, de deux sonates de Beethoven publiées d'abord à Zurich (les numéros 17 et 18); d'autres ouvrages de Mendelssohn, Brahms, Bartók ou Hartmann furent conçus en Suisse ou ont un lien étroit avec ce pays. Quelques pièces ont été écrites pour des interprètes suisses, comme le *Double Concerto* de Lutoslawski, dédié à Ursula et Heinz Holliger, ou les pièces brèves de György Kurtág – autre élève de Veress – pour le clarinettiste Elmar Schmid. L'expressivité exacerbée du complexe *Hommage à Elliott Carter* de Kurtág, pour hautbois solo, et des trois miniatures pour cor anglais et clarinette contrebasse, ou pour hautbois seul – toutes œuvres données en première audition –, résume l'ambition des Concerts de Pentecôte d'Ittingen: niveau constamment élevé d'interprétation et d'expression, programmation exceptionnellement inspirée, si riche de connotations et si convaincante qu'on croyait y retrouver les mêmes exigences que celles requises par les compositions elles-mêmes. Grâce à cela, et malgré tous les points d'interrogation, la place de la Suisse sur l'atlas culturel sera devenue un peu plus claire, y compris ses zones moins pittoresques. Cette place reste d'ailleurs changeante, en perpétuel mouvement. Pour reprendre une expression de Wolfgang Rihm qui garde des relents d'utopie, la musique n'est-elle pas «ce qu'il y a de plus déplacé»? **PATRICK MÜLLER**

RENAISSANCE DE L'OPÉRA?

Lyon/Paris: création de deux opéras de Peter Eötvös et Philippe Fénelon



Salammbô de Ph. Fénelon

Est-ce un hasard du calendrier, ou le signe d'un frémissement lyrique? Deux opéras viennent d'être créés en France, laissant espérer la renaissance d'un genre depuis longtemps en crise: à Lyon, en mars, les *Trois sœurs* (d'après Tchékov) de Peter Eötvös; à Paris, en mai, la *Salammbô* (d'après Flaubert) de Philippe Fénelon. Deux œuvres abouties mais aux esthétiques divergentes. Chez Eötvös, la forme «opéra» est repensée loin des conventions du genre: sur la base d'une dramaturgie non événementielle, tirée de la pièce de Tchékov, la musique crée un filet sonore dans lequel se débattent les protagonistes, comme dans un rêve; le jeu scénique, confié au maître de la compagnie Sankaï Juku, Ushio Amagatsu, s'inspire du théâtre oriental et de l'esthétique de la danse *butoh*; les sources musicales sont disposées à la fois dans la fosse (un groupe de 18 instruments dirigé par Kent Nagano) et au fond de la scène (un orchestre de 50 musiciens dirigé par le compositeur). L'intervention initiale de l'accordéon symbolise bien la respiration de l'œuvre, une sorte de longue inspiration/expiration, et le ton mélancolique d'une longue exhalaison des âmes. Il règne dans la musique une sentimentalité sublimée par le jeu des couleurs, des nuances et des densités sonores; l'expressivité est médiatisée par la forme du rituel, et par une écriture qui s'incarne moins dans les personnages qu'elle ne les enveloppe comme dans des limbes sonores (en ce sens, Peter Eötvös a réalisé une sorte de transcription de l'esthétique *butoh*). A certains moments, toutefois, le continuum musical, avec ses miroitements intérieurs, ses jeux de timbres et de masses entre les deux orchestres, et surtout, des transformations harmoniques homogènes et subtiles, laisse échapper une caractérisation plus marquée: les désillusions d'Andreï, le frère des trois sœurs, s'expriment dans un grand *arioso* (remarquable Albert Schagidullin); la belle-sœur de Natacha intervient dans un style exclamatif, une sorte de *Sprechgesang* outré (Gary Boyce). Elle est jouée par un homme, comme les trois sœurs, dont les rôles sont confiés à des contre-ténors; les voix égales sont ainsi prises dans la trame polyphonique, concrétisant l'idée du «drame musical» pour voix parlées qui est latente chez Tchékhov. Toutefois, cette hybridation entre le théâtre russe, la

danse *butoh*, le théâtre japonais, l'opéra occidental et la musique d'aujourd'hui, hybridation qui renvoie au cosmopolitisme d'Eötvös, reste sur un niveau de surface; elle ne parvient pas à ouvrir un espace radicalement autre. Les options de jeu choisies par Amagatsu, entre réalisme et abstraction, entre expression directe et distanciation, laissent perplexes, comme si la stylisation du jeu tombait dans le travers du décoratif, une forme superficielle de décadence, où les personnages ne parviennent pas à s'incarner réellement. Mais la musique est aussi pour quelque chose dans cette impression; plus poétique que dramatique, elle reste à l'intérieur de certaines limites, comme si la maîtrise d'une écriture impeccable retenait Eötvös de toucher à un monde expressif plus profond et plus tragique, à prendre davantage de risques. D'une certaine manière, cet opéra joue sur la fascination. Les réserves qu'on peut lui faire ont forcément une dimension subjective (beaucoup de spectateurs se sont laissés envoûtés par l'œuvre). Elles n'enlèvent rien, en tous cas, à l'intérêt d'une production qui tente d'ouvrir de nouvelles voies au genre de l'opéra. Le fait qu'elle soit réalisée à Lyon n'a rien d'étonnant: entre redécouvertes baroques et créations, le répertoire de cet Opéra s'est élaboré hors des sentiers battus. L'institution, où cohabite harmonieusement l'ancien et le moderne, à l'image de sa rénovation architecturale, est en ce sens un modèle.

Il est en revanche surprenant de voir la création entrer à l'Opéra-Bastille, cet opéra problématique né d'une volonté présidentielle et d'un projet social (la démocratisation du genre). *Salammbô* est le premier opéra nouveau présenté dans cette salle immense, où l'équilibre entre visibilité et écoute dépend beaucoup de la place occupée. La commande et la production d'un «grand opéra» constituait un événement et un risque; c'est le signe évident d'une orientation nouvelle à l'intérieur d'une institution qui a enfin trouvé son rythme de travail (un opéra a d'ores et déjà été commandé à Philippe Manoury pour la saison prochaine). L'œuvre de Philippe Fénelon, contrairement à celle d'Eötvös, accepte les conventions du genre. Ce n'est toutefois pas dans un esprit de restauration (au demeurant, Fénelon s'inscrit dans une esthétique de la synthèse et non de la rupture); mais la forme traditionnelle de l'opéra, avec une distribution des voix proche des standards, renferme un propos politique au sens large du terme (on pourrait même penser qu'il y a une dimension critique de la forme de l'opéra à travers l'utilisation de ses archétypes). Fénelon s'est appuyé sur l'exemple des *Soldats* de Zimmermann, en voulant faire apparaître la prise de conscience du personnage principal, Salammbô, à travers la découverte de l'amour, et en montrant comment les destins individuels peuvent être broyés par une machine sociale et politique implacable. En choisissant le roman de Flaubert pour base du livret écrit par Jean-Yves Masson, Philippe Fénelon a visé la dimension politique plus que la beauté du style qui fait la force du roman (et qui disparaît dans le livret). Il faut donc en passer par le sujet de l'œuvre.

Les Carthaginois cherchent à se débarrasser des mercenaires qui ont assuré leur victoire sur les Romains; conduits par Mathô et par Spendius, ces immigrés de la première heure décident de se faire justice par la force. Mais avec le retour du chef de Carthages, Hamilcar, et la trahison de l'un des chefs des mercenaires, Narr'Havas, la guerre prend mauvaise tournure pour eux. Hamilcar triomphe en imposant son pouvoir absolu sur Carthages; il rétablit le culte violent de l'ancien dieu Moloch au détriment de celui plus doux de la déesse Tanit. La fille d'Hamilcar, Salammbô, s'est pourtant éprise de Mathô le mercenaire. Cet amour lui ouvre les yeux sur l'ignominie paternelle, sur la fausseté des valeurs auxquelles elle croyait, et sur l'injustice de sa ville. Elle se donne la mort au moment où Mathô est tué par Hamilcar. On voit bien ce qui se cache derrière la fable, et qui existait déjà chez Flaubert: l'exploitation, la domination et la liquidation du prolétariat immigré, un thème très actuel dans la France contemporaine, et qui ne manquait pas de résonnances dans celle de Flaubert. Toute la construction dramaturgique et musicale est tendue par l'opposition entre la progressive prise de conscience de Salammbô et l'instauration méthodique du pouvoir fascisant d'Hamilcar. Elle culmine dans les deux dernières scènes: après que Salammbô s'est révélée à elle-même, dans un lyrisme quasi-schoenbergien où la voix et l'orchestre tissent une polyphonie d'une grande souplesse, Hamilcar paraît, entouré du peuple de Carthages, et vocifère dans un style qui par ses scansions élémentaires et son primitivisme tonal rappelle volontairement Carl Orff. Fénelon travaille à la fois avec l'histoire et avec l'historicité du matériau (certains ont vu dans son opéra la renaissance du grand opéra historique français). Le moment extrême, dans l'opéra, résulte d'un développement qui est dosé dans l'écriture, et qui donne à l'ensemble de l'œuvre une force réelle. L'utilisation des archétypes n'est pas naïve, mais signifiante. Il est difficile de rester insensible à la force du message. On peut toutefois déplorer que l'écriture vocale, qui ne se fond pas dans l'écriture orchestrale mais s'y oppose, manque parfois d'une plus grande autonomie, d'une invention plus riche. Elle est traitée sur un mode récitatif qui doit quelque chose à Debussy, et qui permet une compréhension optimale du texte, mais elle emprunte trop souvent les même structures d'intervalles. L'écriture de l'orchestre, comme celle du chœur, sous forme de blocs sonores travaillés de l'intérieur, est en revanche d'une grande variété, d'une grande richesse et d'une belle maîtrise. Elle est à la fois puissante et raffinée. Le tour de force, ici, est dans la maîtrise de la grande forme: le compositeur nous tient en haleine jusqu'aux sinistres roulements de tambour du final. Il est probable qu'une mise en scène plus rigoureuse, s'attachant davantage au drame intérieur qu'aux images flamboyantes, aurait donné plus de force à l'ensemble de la production. Francesca Zambello est habile, mais elle surdétermine les personnages par des costumes hétéroclites qui font référence tantôt à des stylistes tels que Gautier, tantôt aux corps bien huilés des superproductions hollywoodiennes; il aurait mieux valu jouer des rapports de tensions entre les personnages et entre les groupes, qui existent dans la partition (et où l'on voit que Fénelon a médité son Wagner). Le résultat tend un peu trop vers le décoratif et l'illustratif, à distance de ce théâtre total dont le compositeur semble avoir rêvé. On notera toutefois que la production est très homogène et d'un excellent niveau: Emily Golden incarne Salammbô avec une vraie passion intérieure, tandis que l'Hamilcar de Gidon Saks est féroce à souhait; l'orchestre de l'Opéra est bien emmené par Gary Bertini. Le public ne s'y est pas trompé, qui s'est enthousiasmé pour l'œuvre, au point que l'Opéra-Bastille a dû refuser des billets les derniers jours. L'hirondelle Fénelon, même en mai, ne fait sans doute pas le printemps de l'Opéra; toutefois, elle indique la possibilité de retrouvailles possibles entre la création et l'institution, dans le mouvement de ces dernières années du siècle où l'on voit les jeunes compositeurs s'emparer des grandes formes avec détermination. Il faut toutefois moins parler ici d'une réconciliation que d'une nouvelle confrontation. Si les compositeurs sont appelés à repenser les formes que l'institution impose socialement, celle-ci doit s'ouvrir, enfin, aux musiques nouvelles. L'aventure musicale contemporaine se joue aussi sur ce terrain-là. **PHILIPPE ALBÈRA**

CALME, PANTOUFLES CHAUDES, BELLE MUSIQUE

Dampfzentrale Bern: marathon de l'ensemble «Neue Horizonte» à l'occasion de son trentième anniversaire

Les concerts conventionnels, la répartition claire des rôles et du pouvoir ne sont pas son affaire: trente ans après mai 68, le groupe *Neue Horizonte Bern* n'a rien perdu de son esprit d'autrefois. Dans la *Dampfzentrale* de Berne, le projet «168 heures» a fait resurgir le plaisir de jouer avec les éléments fondamentaux de la musique, de s'approcher de la réalité acoustique par mille chemins toujours divers – idées destinées à aiguiser la conscience, actions stimulant la perception, improvisation concertante. Un «concert» de 168 heures (sept jours!) crève déjà le plafond des manifestations habituelles. Cette durée oblige les auditeurs à ne saisir que des aspects fragmentaires, personne ne pouvant survoler l'ensemble du projet. Ces clins d'œil subversifs, qui mènent le concept d'œuvre *ad absurdum*, ne peuvent cependant faire oublier que ce genre de *happening* musical, où la restauration est possible à tout instant et où les chaises se placent au gré de chacun, a pris quelques rides depuis les années soixante, malgré son ambiance bon enfant.

Parmi les seize premières auditions annoncées, il y avait donc quelques nouvelles versions de compositions plus anciennes. Peter Streiff, par exemple, a élargi son *Hör-Konzept II* à sept interventions, *L'oreille sur place*. Erika Radermacher présente la version 1998 de *Ein apokalyptisches Fragment* (1987). De Urs Peter Schneider, qui s'abstient de composer depuis 1989 et ne prolonge que ses *Studien*, Andreas Wüthrich a donné l'intégrale des *Elfhundert Studien* (Onze cent études) en un nocturne de huit heures. Les «168 heures» vécurent donc moins de nouvelles idées que de la poursuite de démarches connues: retour à la simplicité et à la banalité, renonciation à la dramaturgie conventionnelle du concert. La conception de ce marathon de sept jours, lancé le 5 juin à 0 heure et achevé le 11 à minuit, a laissé cependant subsister de larges plages de temps. Les diverses exécutions étaient réparties à bonne distance le long de la semaine, si bien qu'il régnait souvent dans la *Dampfzentrale* un silence contemplatif (quand la musique pop du restaurant voisin ne déferlait pas), mais peu d'intensité musicale ni d'esprit d'initiative de la part des compositeurs. Le retour à l'intuition et au sentiment personnel se remarque le plus chez Pierre Mariétan, que son *Chant biophonique* entraîne dans des régions pour lui nouvelles. Si Mariétan s'est spécialisé jusqu'ici dans la collaboration, avec des urbanistes et des architectes, à des projets d'urbanisme, à Berne, il s'est assis chaque soir à 18 heures sur un tabouret pour répondre de sa seule voix à la question «chanter, est-ce possible?». Ses improvisations se fondent sur une technique personnelle du chant diphonique et déroulent de longues cantilènes, qui rendent un témoignage personnel très impressionnant dans l'acoustique d'église de la salle des turbines.

On pouvait aussi entendre chaque jour un autre témoignage très personnel, mais plus lié à la tradition musicale: des portions du journal musical de Georg Kröll. Ce dernier, qui vit en reclus à Cologne, travaille depuis 1987 à un cycle *Aus dem Tagebuch*, où il utilise une série dodécaphonique de Schoenberg comme «coordinatrice du matériau» de cinq cent quatre morceaux de piano. Sur les deux cents morceaux écrits à ce jour, Roland Moser en a choisi un donné à sept reprises le premier jour et une seule fois le dernier. Ces aphorismes délicatement ciselés suscitent l'intérêt et l'appétit, mais seul un prochain marathon (ou les six CD récemment parus, avec soixante-trois morceaux) pourra les combler.

A côté de ces actions récurrentes, au nombre desquelles il faut encore ranger la sobre composition de Christian Müller, avec des improvisations, intitulée de façon quelque peu trompeuse *Im Bordell und andere Ausschweifungen* (Au bordel et autres excès), les «168 heures» étaient ponctuées de spectacles solo. Peter Sonderegger improvisa deux heures sur l'*oud*, la *vihuela*, le piano et le violon. Dans une pièce donnée trois fois, *«O Wind, o Bö, Oboe»*, Hansjürgen Wäldele remontait son instrument pièce à pièce et explorait les nouvelles possibilités de jeu à chaque addition, avant de revenir à son point de départ au terme d'une section polyphonique. C'est à ce moment qu'eut lieu, semble-t-il, une des superpositions les plus passionnantes: la confrontation du jeu expressif de Wäldele et de la musique statique, hermétique, de Müller. Pour le public, l'attraction la plus intéressante fut l'exécution intégrale des *Compositions 1960* de La Monte Young, rassemblées par Matthias Bruppacher. A part la célèbre quinte *si-fa* dièse et les *«straight lines»*, on «joua» la pièce pyrotechnique dans laquelle des microphones de contact sont fixés sur des bûches en feu et en retransmettent les sons diffusés dans la région de Berne par radio.

Avec seize compositeurs invités et soixante-huit exécutants, la célébration musicale du trentième anniversaire de l'ensemble *Neue Horizonte Bern* avait été conçue comme «panorama de la musique actuelle, y compris de ses régions frontalières», dans les termes de Schneider. Y avaient aussi leur place des installations sonores – comme *Maschinen und Menschen*, de Pierre Thoma, qui a pour sujet la technique, comme il convient dans une ancienne centrale à vapeur – ou des actions comme *Zehntausend Erscheinungen* de Ludger von Diedrichsfeld, qui cherche à conjurer «l'esprit» de Seng T'san par des gestes, des phrases, des objets et des sons: «Si aucun esprit ne surgit, les Dix Mille Apparitions seront sans tache.» Même si ce panorama ne montrait pas tout ce qui se passe aujourd'hui dans la musique, les organisateurs ont tout de même prouvé que trente ans plus tard, ils étaient encore en route vers de nouveaux horizons, bien dans l'esprit de la déclaration: «Tu trouveras ici le calme, des pantoufles chaudes et de la belle musique» (extrait de *Ein Buch*, publication de 1971).

ROLAND SCHÖNENBERGER

REPLÂTRAGE DU RÉPERTOIRE DE FLÛTE À BEC

Amsterdam: 2e festival international de flûte à bec

Lorsqu'elles se tinrent pour la première fois, à la fin des années quatre-vingts, les Journées d'Amsterdam de la flûte à bec étaient empreintes du style des années soixante: on y explorait des terres inconnues avec des techniques de jeu extrêmement raffinées, des partitions graphiques et les premiers essais d'électronique (flûtes MIDI). Il y avait alors beaucoup de morceaux que l'on eût préféré ne pas entendre jusqu'au bout; mais il y avait aussi de l'audace et le plaisir d'expérimenter. Et c'est grâce à cette audace que des œuvres faisant aujourd'hui partie des classique de la flûte à bec du XXe siècle virent le jour, comme *Alrune / Musik zu Pontormo*, de Roland Moser, *Gesti* de Luciano Berio ou *Ofrenda* de Mario Lavista. Pourtant, la plupart des œuvres de cette époque ont disparu du répertoire; seules demeurent celles composées pour formation indéterminée comme *In C* de Terry Riley ou *Atem* de Mauricio Kagel, qui furent adaptées à la flûte à bec. Ainsi, lors du

2e festival international de flûte à bec, aucune œuvre de la première édition ne figurait au programme. Il existe en effet désormais un nombre suffisant d'œuvres modernes écrites explicitement pour la flûte à bec, phénomène en soi réjouissant. Sous le titre alléchant de *Blokfluit & Electronics*, on a pu entendre au moins vingt concerts en cinq jours. Mais dans cette explosion de la littérature pour flûte à bec, les bons morceaux restent rares: la plupart des compositions souffrent en effet d'avoir été conçues uniquement pour plaire au public. On y louche sans arrêt vers la commercialisation possible, vers l'effet de choc ou le côté spectaculaire. Même si une diversion est toujours bienvenue dans tout programme judicieusement composé, la masse des morceaux écrits pour l'effet suscite vite la satiété de l'auditeur. C'est là un défaut dans la conception du festival, due à Walter van Hauwe: les programmes ne semblent pas avoir été mûrement réfléchis. Les œuvres ont simplement été ajoutées les unes aux autres, comme en une sorte de gigantesque audition. L'an dernier, à Zurich, les organisateurs des Journées internationales de flûte à bec avaient montré qu'il était possible de choisir une autre voie (cf. *Dissonance* n° 54). Signalons tout de même le niveau technique extrêmement élevé, à quelques exceptions près, des exécutants – issus la plupart du cercle de van Hauwe. Il y a dix ans, il n'était souvent pas possible de savoir qui, du morceau ou des interprètes, était responsable de l'ennui éprouvé; entre-temps, le monde des flûtistes à bec s'est considérablement professionnalisé, sans doute à cause de la concurrence effrénée entre un nombre croissant d'interprètes de haut rang sur un marché somme toute étroit.

Du fouillis de pièces assez semblables, un concert de compositeurs et d'interprètes suisses se détachait agréablement. Le programme bien conçu (Peter Streiff, *Getragener Granit*; Martin Derungs, *Giallo*; Mischa Käser, *Passion – ein Skelett*; Rudolf Kelterborn, *Triptychon*) ne débouchait pas sur un simple concert de flûte à bec et convainquait par ses différentes formations. Dans la pièce solo de Derungs pour sopranino, Matthias Weilenmann joue avec beaucoup de nuances et parvient à tirer des résonances surprenantes d'une salle extrêmement sèche, cauchemar de tout flûtiste à bec. Dans sa réduction de la *Passion selon saint Jean*, Mischa Käser introduit une note comique par des passages parlés et des sonorités bruitistes. Pourtant, ce n'est pas un morceau drôle. L'humour fait réfléchir et parvient à présenter un Jésus très humain. (C'est donc une nouvelle réussite du compositeur zurichois.) A la fin du programme figurait le *Triptychon* de Rudolf Kelterborn, qui met en musique de façon prenante trois poèmes allemands des XVIIe et XVIIIe siècles pour trois voix chantées, auxquelles les instruments anciens fournissent un écrin adéquat. Tant du point de vue formel que du contenu, Kelterborn trouve des solutions élégantes pour mettre en musique ces complaintes amoureuses. Alors qu'en Suisse le sérieux de toute entreprise, quelle qu'elle soit, peut paraître fatigant, ce programme offrait une oasis de calme et de sensualité discrète dans le tourbillon vulgaire du festival. Un autre concert échappait à tout classement: il regroupait deux ensembles, *Malle Symen* et *Amsterdam Loeki Stardust Quartet*, le premier formé de tout jeunes débutants, l'autre des flûtistes à bec les mieux payés d'Europe. *Malle Symen* est un quatuor d'étudiantes de Walter van Hauwe. Arrivées sur scène dans des tenues scintillantes et *sexy*, elles jouent avec un tel sérieux, les yeux plongés dans leur musique, qu'on en est presque déçu. Mais que tiennent-elles dans leurs douces mains? Non pas une, mais deux flûtes à bec! (Les deux instruments sont attachés ensemble pour permettre des changements plus rapides de l'un à l'autre.) L'idée n'est pas stupide en soi, mais elle n'est exploitée qu'à un ou deux endroits. Le morceau, très virtuose, présente des blocs rythmés graves ou suraigus, que le quatuor exécuta brillamment, mais qui ne conduisent nulle part. *In Pairs*, qui exploite une seule idée, comme beaucoup d'autres pièces, est simplement trop long. Le langage de Ron Ford, lui, est plus concis: sa *Sequentia* est un *hoquetus* pour quatre flûtes Renaissance, dont l'effet est rehaussé par la division en deux couples d'instruments disposés dans la salle. Mais le *main act* était annoncé après l'entracte: l'*Amsterdam Loeki Stardust Quartet*. Il y a dix ans, ce groupe jouait encore bravement des morceaux de la Renaissance, entrelardés de quelques *standards* de jazz et d'un arrangement de la *Panthère rose* de Mancini. La question était donc dans l'air: comment ces quatre messieurs allaient-ils se surpasser? Très simplement: en faisant appel à des renforts, au double sens du terme. Deux personnes pour dresser les pupitres, deux autres pour l'éclairage, trois techniciens, un *manager*, un show d'images *live*, piloté au synthétiseur, trois musiciens (harpe, mandoline, guitare), les plus grandes flûtes disponibles actuellement (des basses et contrebasses Paetzold) et une bande magnétique (trop forte) pour accompagner le tout. On perdit presque son souffle quand la tête des musiciens, projetée sur l'écran, grandit démesurément avant d'éclater en mille morceaux. Mais avec tout cela, on avait oublié la musique. Les quatre pièces données en première audition auront certainement un grand succès commercial, et les quelque cent cinquante auditeurs entassés dans la salle du *Ijsbreker* ne représentent sans doute qu'un début. Je propose pour la prochaine fois que l'*Amsterdam Loeki Stardust Quartet* joue en vedette américaine des *Rolling Stones*. Le public sera plus nombreux et le groupe pourra se mesurer à ses pairs, plutôt qu'à des avant-gardistes marginaux, qui se risquent encore sur scène sans microphone. A la fin du show (on ne peut plus parler de concert), une contrefaçon de flûte fut sciée à la tronçonneuse...

Le festival est la preuve frappante des efforts laborieux qui sont entrepris pour donner à la flûte à bec une image *hip*, ce qui n'est pas rendre justice à l'instrument. Replâtrer ses faiblesses ne rapporte pas grand-chose. Modifier la puissance et l'ambitus de la flûte à bec baroque affecte le timbre, quoique des tentatives remarquables existent (celles du facteur Martin Helder, par exemple). Quant aux atouts de l'instrument – ses nuances délicates, la fragilité des nouvelles techniques de jeu, la palette subtile des bruits ou le résultat irritant de plusieurs flûtes jouant à l'unisson ou à des micro-intervalles d'écart –, tout cela n'a été exploité que par peu de compositeurs. Une exception: *nah-getrennt*, de Mathias Spahlinger, pour flûte à bec alto, joué malheureusement de façon plate, et beaucoup trop lentement dans la seconde partie, par Johannes Fischer. Comme l'indique le titre, le morceau est strictement bipartite. Dans la première partie, Spahlinger joue avec des doigtés entièrement inconnus, qui font du changement de registre des notes le sujet même de la composition. La seconde partie est un parcours ondoyant dans les limites d'une tierce mineure, subdivisée en trente-deux sons partiels, ce qui donne des vagues microtonales quand on les exécute à grande vitesse. Relevons aussi l'interprétation remarquable, par Antonio Politano, du *Seascape* de Fausto Romitelli. Toute la pièce n'est qu'un mouvement perpétuel d'aspiration et d'expiration, des sons exclusivement bruitistes étant produits sans arrêt sur une flûte contrebasse et se mêlant au grognement de la voix. Une belle composition à programme!

L'avenir de la flûte à bec est-il électronique? Pas seulement. Il réside avant tout là où les compositeurs prendront l'instrument au sérieux, avec ses faiblesses (supposées) et ses atouts, et en feront leur sujet de travail, qu'ils s'en tiennent au jeu «acoustique» ou y

associent l'électronique. L'avenir est enfin aux compositeurs qui écrivent par nécessité intérieure. Dans le meilleur des cas, l'art est un état d'exception. Celui qui préfère passer à la variété est libre de le faire en tout temps, mais qu'il le déclare honnêtement!

CHRISTINA OMLIN

L'IRCAM EN FESTIVAL

Paris: Festival Agora du 12 au 30 juin

Laurent Bayle, directeur de l'Ircam, aux Bouffes du Nord.

Fin de saison mouvementée en deçà du Rhin; *Salammbô* de Philippe Fénelon a réveillé les humeurs de la critique parisienne, divisant celle-ci en deux camps: ceux qui considèrent comme une bonne nouvelle le succès d'une création contemporaine à l'Opéra-Bastille, et ceux qui contestent ce succès populaire à l'aune de la modernité des années soixante-dix. Toujours est-il, le divorce entre le public et la critique musicale, toutes tendances confondues, est aujourd'hui consommé. La critique parisienne est restée trop longtemps figée dans une fausse posture qui opposait une majorité de pro-landowskiens, sourde aux mutations du monde musical contemporain, vivant en assiégé face à une minorité pro-boulézienne.

Ainsi, le tournant opéré depuis 1992 par Laurent Bayle, successeur de Pierre Boulez à la tête de l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (Ircam), est resté trop longtemps inaperçu.

De la première Académie d'été de 1993 à cette première édition du festival Agora qui la prolonge, en passant par la mise en place d'une véritable politique pédagogique dans les nouveaux espaces inaugurés en 1996, Laurent Bayle parachève un choix politique volontariste: inscrire l'Ircam au cœur de la vie musicale. Le directeur de l'Institut est parvenu par cette nouvelle politique à désenclaver une institution qui risquait d'être prisonnière de l'esthétique des œuvres prototypes du temps réel réalisées en son sein durant les années quatre-vingts par Pierre Boulez et Philippe Manoury.

Avec la création de ce nouveau festival en marge de la saison musicale, Laurent Bayle réitère le geste qu'il réalisa à Strasbourg avec la création du festival Musica. «Nous avons apporté un démenti à ceux qui prétendaient qu'à partir du 15 juin on ne peut plus rien proposer à Paris», dit-il à Pierre Gervasoni dans *Le Monde* du 14 et 15 juin. Cette volonté de marquer le changement se traduit dans le choix des lieux d'écoute; à l'habituel Espace de projection de l'Ircam s'ajoute pour cette première édition le Théâtre des Bouffes du Nord. Ce lieu mythique de la vie théâtrale parisienne, où Peter Brook travaille depuis plus de vingt ans, a pour principale caractéristique d'être un théâtre sans architecture intérieure.

Ce nouveau festival s'ouvre à une nouvelle génération de compositeurs en quête d'une expressivité plus en phase avec la société d'aujourd'hui, alors que la génération précédente semblait plus attachée à la cohérence syntaxique du discours musical ou à l'invention de nouveaux matériaux sonores.

Cette première édition d'Agora rassemblait des œuvres des deux compositeurs ayant en charge la classe de composition de l'Académie d'été, Jonathan Harvey et Gérard Grisey. On put entendre une interprétation exceptionnelle de *Modulations* de Gérard Grisey, œuvre phare du spectralisme, réalisée par l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de David Robertson le lundi 22 juin. Au même concert, *Tendril*, de Jonathan Harvey, créée en 1987, dix ans après *Modulations*, s'imposait comme une œuvre de la réconciliation, à la croisée du sérialisme et du spectralisme. On put aussi entendre *Vortex temporum I, II et III* (1994-1996) de Gérard Grisey par l'Ensemble Recherche dirigé par Kwamé Ryan, œuvre qui marque un changement important dans l'itinéraire musical de Gérard Grisey. Le temps, qui était une variable statique dans la musique spectrale, sur-déterminé par l'inertie du matériau musical, trouve une nouvelle mobilité dans *Vortex Temporum*. L'œuvre fut très applaudie par les étudiants-compositeurs de l'Académie et le public du festival. Avec *Death of Light/Light of Death* (1998), Jonathan Harvey réalise une saisissante mise en abîme sonore des personnages du drame christique: l'œuvre est écrite d'après la «Crucifixion» du *Retable d'Issenheim* de Grünewald.

«Mimesis et musique» était le thème récurrent de cette première Agora, se traduisant par des croisements entre la musique et les autres arts de la scène. Si du film *Métropolis* de Fritz Lang sur une musique emblématique du tournant de l'Ircam, réalisée par le compositeur argentin Martin Matalon, au «concert scénique» *La libération de Prométhée* d'Heiner Goebbels, sur un texte du dramaturge Heiner Müller, en passant par *Remix* du chorégraphe François Raffinot sur des musiques de György Ligeti et d'Heiner Goebbels, nous étions bien là en présence de réussites exemplaires, avec *Virus,* sous-titré pompeusement «action dramatique» de Kasper T. Toeplitz, le vide musical et l'absence de dramaturgie étaient sur-signifiés par l'excellence des instrumentistes et le savoir- faire technique de l'Ircam. De même, avec *Urbana* de Luis Naón pour accordéon, percussion et dispositif électronique en temps réel, la musique ne parvint à faire émerger des lignes de force, elle s'égara malheureusement dans l'anecdotisme, sauf une courte séquence musicale au tabla. Le paradoxe de ce jeune festival organisé par l'Ircam aura été de présenter deux créations faibles, alors que l'ensemble de la programmation invitée fut, elle, d'un très bon niveau.

Par contraste avec le festival Agora, la création complète, au mois de juin à la Cité de la Musique, du cycle *La Terre Habitable* du compositeur Antoine Bonnet (par l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez) pouvait ressembler à un retour à la musique instrumentale pure. Antoine

Bonnet, en parachevant son cycle musical autour de l'œuvre littéraire de Julien Gracq, parvient à réinventer la musique du «centre et absence» qui fut au cœur du projet musical de *Pli selon pli* de Pierre Boulez; *La Terre Habitable* constitue en fait une mimesis de l'absence. **OMER CORLAIX**

Nouvelles

Bourse Franz-Liszt pour Dieter Ammann

Le compositeur suisses Dieter Ammann reçoit la première bourse Franz-Liszt de la ville de Weimar. Né en 1962, Ammann pourra ainsi travailler un semestre dans la «Capitale européenne de la culture 1999». La bourse s'élève à douze mille marks, logement gratuit en sus.

Theo Hirsbrunner nommé chevalier

Theo Hirsbrunner a été nommé au grade de chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par Mme Catherine Trautmann, ministre de la culture et de la communication de la République française. Cette distinction est destinée à honorer les personnalités qui se sont illustrées par leurs créations dans le domaine artistique ou littéraire, ou par la contribution qu'elles ont apportée au rayonnement des arts et des lettres en France et dans le monde. Theo Hirsbrunner est l'auteur de plusieurs livres dans le domaine de la musique française de ce siècle (biographie de Maurice Ravel, *La musique française au XXe siècle*, etc.).

Prix d'études 1999 pour jeunes musicien(ne)s

L'Association suisse des musiciens (ASM) et la Fondation Kiefer-Hablitzel organisent à Berne, du 8 au 10 février 1999 (1er février pour les chefs d'orchestre), trois auditions grâce auxquelles les jeunes musiciens suisses en possession d'un diplôme professionnel peuvent toucher des bourses leur permettant de continuer ou d'achever leurs études musicales en Suisse ou à l'étranger. Délai d'inscription: *15 octobre 1998*. Règlement et formule d'inscription peuvent être obtenus au Secrétariat de l'ASM, case postale 177, 1000 Lausanne 13 (tél.: 021 / 614 32 90). La limite d'âge est fixée à 25 ans (1974) pour les instrumentistes et à 28 ans (1971) pour les chanteurs, compositeurs et chefs d'orchestre des deux sexes.

Sofia Goubaïdoulina lauréate du «Praemium Imperiale»

Le prix japonais des arts, *Praemium Imperiale*, a été décerné cette année à des artistes des Etats-Unis, d'Israël, du Portugal, de Russie et de Grande-Bretagne. Fondée en 1988 et dotée de 155'000.– francs suisses par lauréat, cette distinction passe pour une sorte de Prix Nobel des arts. Il honore l'œuvre entier d'un artiste. En musique, la lauréate est la compositrice russe Sofia Goubaïdoulina, choisie pour la variété et la dimension de son œuvre, ainsi que pour la fondation du groupe d'improvisation *Astreja*.

Nouveau centre de conseil et d'assistance aux artistes

Suisseculture Contact offre son aide pour tout ce qui touche à l'AVS/AI/PC, à la prévoyance professionnelle ou privée, aux assurances, impôts, fonds d'aide à la création, etc. Elle propose des pistes, établit des contacts avec des institutions privées ou publiques et offre un aperçu des possibilités existantes. Ses services sont gratuits pour les artistes.

On atteint le nouveau centre le mardi entre 13h30 et 16h30 au 01 / 368 15 88, ou en écrivant à Suisseculture Contact, case postale 2264, 8033 Zurich, ou alors par télécopie au 01 / 368 15 25.

Pereira recherche

Au cours du forum de discussion «Controverses» agendé en marge du Festival de Zurich, compositeurs, musiciens, journalistes, ainsi que les deux directeurs d'opéra Alexander Pereira (Zurich) et Peter Jonas (Munich), se sont affrontés sur le sujet «Nouvelle musique et popularité» et ont posé la question des perspectives de l'opéra contemporain. Dans des tirades engagées, on a débattu de la possibilité et de l'impossibilité de projets concrets. Pereira a l'intention de passer des commandes à des compositeurs et compositrices peu expérimentés dans le domaine lyrique. Il s'agirait d'ouvrages courts ou de scènes isolées, de cinq à quinze minutes, qui seraient montés dans un atelier d'essai de l'opéra, mais seraient ouverts au public. Le but est de créer des contacts qui pourraient déboucher sur des œuvres plus substantielles. Un concours officiel sera lancé d'ici à la fin de l'année, éventuellement en liaison avec d'autres opéras.

Rubrique ASM

secrétariat ASM, case postale 177, CH-1000 Lausanne 13
Fax: 021 614 32 99; courrier L: asm-stv@span.ch

Mise au concours de la Fête du Centenaire

La centième Fête des musiciens suisses se déroulera du *26 août au 3 septembre 2000* en Engadine et sera complétée par la deuxième Fête des Arts (voir ci-dessous). A part les concerts du soir, réservés plutôt aux grandes formations, et d'autres manifestations musicales que le Comité programme en collaboration avec le comité d'organisation et les orchestres invités, il est prévu une dizaine de *concerts de l'après-midi,* choisis par un jury indépendant. Ces concerts devraient se distinguer par un lien particulier avec l'occasion, un programme intéressant ou une conception séduisante.

Les compositeurs, solistes et improvisateurs des deux sexes, ainsi que les ensembles spécialisés, sont invités à soumettre leurs projets jusqu'au *31 novembre 1988* au secrétariat de l'ASM. Les dossiers devront être le plus complets possible et comprendre en tout cas un descriptif, éventuellement accompagné de partitions et/ou d'enregistrements, un budget détaillé, la liste des œuvres proposées et les noms des exécutants.

Le jury élu lors de la dernière assemblée de l'ASM se compose d'Olivier Cuendet, Eric Gaudibert, Jürg Frey et Mischa Käser, assistés de Domenic Jannett (représentant de l'Engadine), Jean Prévost (pour la SSMC), Daniel Ott et Roman Brotbeck (Comité). Le jury se réserve le droit de redimensionner les projets d'entente avec les auteurs ou de proposer des modifications. Son verdict sera rendu jusqu'au *1er mars 1999*.

Deuxième Fête des Arts à l'occasion du centenaire de l'ASM

Après le feu vert des associations sollicitées («Club des Cinq», c'est-à-dire ASM, SPSAS, SSE, GO, ARF, ainsi que les milieux de la danse et du théâtre professionnels) et celui de l'Office fédéral de la culture, le coup d'envoi a été donné par une réunion de tous les partenaires à St. Moritz, début juillet 1998. Les festivités du Centenaire de l'ASM seront donc enrichies d'une série de manifestations montées par les arts visuels (sculpture, architecture,