

Comptes rendus

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 64

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UN TABLEAU INFERNAL D'EAU ET DE FEU

Première audition d'un opéra de chambre de Noriko Hisada à Zurich

C'est comme s'il fallait éteindre constamment le feu avec de l'eau, tenir les émotions fortes à distance et les altérer. Le drame musical traite de choses qu'on ne peut représenter – d'un *Tableau infernal*, comme l'annonce le titre. Et pourtant, ce tableau impossible doit être montré, il doit être peint. L'ouvrage de la Japonaise Noriko Hisada, née en 1963, conte une histoire sur les limites de la perfection artistique, donc sur les limites de ce qui est imaginable et représentable.

Le sujet du pacte diabolique a souvent été traité dans les arts. Pour parvenir à peindre l'enfer comme il le voit, sur la demande d'un prince, un artiste doit sacrifier sa fille, qui meurt brûlée vive. Mais les remords empêchent le peintre de continuer à vivre. La vie lui devient un enfer. *Le tableau infernal* parle donc de ce que l'art peut et doit faire. Jusqu'où l'artiste peut-il aller pour améliorer la perfection et l'intensité de son œuvre ? Cette question resurgit à tout moment.

Telle est donc l'intrigue, empruntée à Ryunosuke Akutagawa (1892–1927), auteur plus connu pour son *Rashomon*. Or l'œuvre souffre du même dilemme que l'artiste : elle ne peut guère montrer ce dont elle parle ; pour y arriver, il lui faudrait au minimum les moyens théâtraux d'un Grabbe, qui met le feu au rideau à la fin de son *Don Juan und Faust*. L'intensité recherchée ne peut être atteinte. Le problème est que la mise en scène ressemble au contenu, sans pourtant coïncider avec lui.

C'est là qu'intervient le travail du chorégraphe bâlois Joachim Schlömer, présenté dans une vieille salle de fabrique toute en hauteur. Schlömer ne mise pas le moins du monde sur une ambiance bigarrée, exotique, ou étrangère et familière à la fois. Les poses théâtrales sont cassées d'emblée. On pourrait présenter l'ouvrage sous forme de dialogue – tu entres à gauche, tu sors à droite –, mais c'est justement ce qu'évite Schlömer ; les deux protagonistes, le prince (Seiji Makino) et le peintre (Tetsuro Kitamuro), le mandataire et l'artiste, l'auteur du défi et celui qui le relève, sont agenouillés sur des coussins, le dos au public, et chantent en direction du fond de la scène, où a pris place l'ensemble *für neue musik zürich*. Certaines répliques essentielles sont projetées sur leur dos nu (« Je ne peins que ce que je vois. ») Le dialogue (chanté en japonais) est renvoyé à une sorte d'exécution concertante sans images ; les rôles n'offrent pas d'action dramatique, pas de mime, une gestuelle minimale ; seul importe le chant, qui parle, déclame, s'exprime directement. Il est significatif que le serviteur (Jean-Jacques Knutti) soit posté loin dans les cintres.

Et pourtant cette économie de moyens permet une communication efficace. Schlömer n'abandonne pas le public à lui-même, il explique et voile tout à la fois. Les actions sont en effet confiées à

une actrice (Silja Clemens) et à un danseur (Jean-Guillaume Weis). Avant le prologue musical, l'actrice raconte la pièce en lisant les didascalies, tandis que le danseur l'illustre en suivant la musique. Explosions et rebonds sont les éléments principaux de son vocabulaire. La grande toile blanche provoque les explosions de l'artiste, puis le relance en arrière. Les limites deviennent sensibles. Il arrive que Schlömer exagère ici ou là – comme les chorégraphes ont tendance à le faire, aux yeux des critiques musicaux –, mais il obtient en général un jeu très intense, qui se passe de gestes superflus. La tension est laissée à la musique, qui est à la fois sous haute pression et pourtant équilibrée ; chauffée perpétuellement à blanc (notamment par des trilles de piano et des coups), elle se fragmente aussi et anime efficacement le jeu scénique. Elle se fonde donc tout naturellement dans le moule théâtral et émeut, bien qu'il n'y ait pas beaucoup plus à voir, sur scène, qu'il y a deux ans, quand l'ensemble avait donné l'œuvre en version de concert. Jürg Henneberger et Johannes Harneit se partagent la direction des cinq représentations et signent une exécution convaincante d'une pièce non dépourvue de difficultés.

Cette première audition dans la halle de la SEV, à Zurich-Tiefenbrunnen, date du 5 mars 2000. Le *Tableau infernal* est le premier spectacle d'une nouvelle compagnie lyrique appelée « Die Szene Zürich », qui entend monter une ou deux productions de théâtre musical par an. Le prochain spectacle sera sans doute très différent : le compositeur Daniel Fueter et l'écrivain Thomas Hürlimann travaillent à une opérette intitulée *Der Aufstand der Schwingbesen* (La révolte des balais dansants). Sont encore prévus un opéra d'après Giacometti de la compositrice roumaine Carmen Maria Cârnci, une version de la *Tétralogie* ramenée à une heure et demie, et un opéra d'après Sade de Johannes Harneit. Nous arrivons ainsi à l'horizon 2003. Il va falloir que quelqu'un se penche sérieusement sur le théâtre musical contemporain à Zurich ! THOMAS MEYER

CARNET DE ROUTE DES FESTIVALS:

Paris, Genève, Bruxelles

Les festivals de musique contemporaine, nés d'une marginalisation de la création dans la vie musicale officielle, sont devenus des institutions qui scandent le calendrier artistique. Ce sont des lieux de pèlerinage « obligés » pour ceux qui ont la curiosité des mouvements contemporains ; on y célèbre souvent les mêmes apôtres, et l'on y rencontre les mêmes dévôts. La multiplication de ces lieux de culte, qui accompagne celle des ensembles « spécialisés », explique peut-être ces modes saisonnières où quelques noms, tantôt portés par la vague du succès, tantôt arrachés à l'oubli, se répondent en écho d'une ville à l'autre. Aux festivals militants d'autrefois – faire découvrir les compositeurs rejetés par l'establishment – a fait suite une notion plus vague, qui oscille entre la célébration des valeurs reconnues, la mise en valeur de la création, et l'ouverture à un public aussi large que possible. Il n'est plus question de défendre une « ligne », même pas « générale », attitude perçue aujourd'hui comme franchement sectaire ; l'un des effets de l'idéologie postmoderniste est dans la coexistence, à l'intérieur des programmes, de musiques, de démarches, de conceptions parfaitement antinomiques. Nulle part pourtant les festivals semblent destinés à la rencontre des invités, à la confrontation des idées : les compositeurs se succèdent, et c'est à l'auditeur atten-

tif de faire émerger, de l'accumulation des moments, des œuvres et des discours, les enjeux de la musique actuelle.

Présence, festival organisé par Radio France en janvier, adopte de ce point de vue une position extrême: on serait en peine de discerner, dans le programme foisonnant qui est proposé, de véritables lignes de force, des choix, quelque enjeu; l'auditeur est jeté dans le labyrinthe de la création: à lui de s'orienter. La gratuité des concerts autorise cette mise à disposition libertaire; le succès public la justifie *a posteriori*. *Archipel*, festival genevois qui se déroule en mars, fait le grand écart entre les concerts traditionnels et les performances venues de la culture *underground*, avec quelques formes intermédiaires; une ouverture qui est autant de nature musicale que sociologique: les publics varient d'un soir à l'autre. Le fait d'inviter Mauricio Kagel pour une série de manifestations où sont articulées des pièces musicales et des films est un symbole: ce précurseur de l'esthétique postmoderne revendique une esthétique de l'impur. L'organisateur d'*Ars Musica* à Bruxelles, festival ayant lieu également au mois de mars, cherche au contraire à regrouper des pratiques compositionnelles divergentes à l'intérieur d'une même problématique. Sous le titre «L'origine inventée», Frank Madlener veut saisir un enjeu compositionnel au-delà (ou en deçà) des questions techniques et formelles. «L'origine inventée nous libère du mythe pétrifiant, le mythe de l'origine», dit-il dans un beau préambule. Sciarrino, Lachenmann, Kyburz, Gervasoni, Pauset sont convoqués aux côtés des grands anciens – Messiaen, Xenakis, Scelsi – pour délimiter l'espace à inventer: «la création agit comme un commencement radical». *Ars Musica* apparaît ainsi comme un espace de résistance à l'esprit de la postmodernité, à cette critique des avant-gardes devenue, en France notamment, une posture à la mode.

Les différentes programmations festivières révèlent les enjeux esthétiques du moment, que ce soit de façon volontaire ou non. Faut-il assumer l'impératif de la modernité, et inventer le monde *hic et nunc*, en faisant de la mémoire l'expérience vivante du présent, ou au contraire travailler à partir des mythes de l'histoire, et jouer avec l'ensemble des matériaux, des langages et des formes qu'elle nous a légués? Faut-il entériner la coupure (artistique et sociale) entre écriture et improvisation, entre l'œuvre composée et la performance? Derrière ces questions liminaires se profile une dimension souvent refoulée dans les discussions esthétiques: celle de la transcendance artistique et de l'aura, autrefois débattue entre Benjamin et Adorno. La critique des apparences formulée par Kagel dans beaucoup de ses œuvres repose sur l'utilisation d'un matériau fortement connoté, voire déchu: les bribes de tango et l'évocation de Wagner dans *Le chien andalou*, comme les archétypes de l'angoisse et de la peur dans *MM51* sont intégrés à un langage qui regorge de formules conventionnelles, connotées historiquement: suites diatoniques, accords traditionnels, cadences, rythmes standards, ostinatos, etc. Mais la logique compositionnelle est ici rejetée à l'extérieur: dans l'effet théâtral, l'humour, ou l'esthétique du collage. La dimension critique est elle-même ambiguë: des œuvres «monumentales» comme les *Etudes pour orchestre* (1992-96) ou le *Konzertstück* (1992) pour timbales et orchestre (jouées avec brio par un orchestre regroupant des élèves des Conservatoires de Genève et Lausanne, sous la direction précise et inspirée de Stefan Asbury, un chef dont le nom est à retenir) ont un parfum de célébration et de restauration. Cette démarche est aux antipodes de celle de Sciarrino et de Lachenmann, qui cherchent à faire apparaître au contraire l'inouï, la naissance du sens à travers celle du son qui s'organise dans le moment même de son déploiement. Si Sciarrino tend vers l'esthétisation des gestes premiers, une forme d'onirisme sur la base de la beauté sonore et de la répétition

variée des mêmes situations, Lachenmann ne cesse de briser la magie sonore qui pourrait naître des processus élémentaires. Kyburz, dans le *Voynich Cipher Manuscript*, dépasse cette esthétique négative au profit d'une construction formelle à grande échelle, adossée au mystère d'une langue impénétrable. Dans les trois cas, à des degrés divers, le mouvement de la composition ne vise pas l'imitation, le reflet critique, mais la création d'un monde singulier, tendu comme un arc de cercle entre l'origine indéchiffrable et un absolu en forme d'énigme. C'est là une forme de la transcendance contemporaine, prolongement de la tradition romantique et moderne, que bien des tendances aujourd'hui réfutent au nom de l'efficacité communicationnelle (mais il s'agit peut-être de l'opposition «naturelle» et structurelle de deux formes d'art liées à la société bourgeoise, et qui prenait la forme, au siècle dernier, d'une articulation entre Wagner et Offenbach...). L'œuvre de James Dillon est à cet égard révélatrice des problèmes actuels: à l'écriture dense et éruptive qui l'avait rattaché au courant de la «nouvelle complexité», il substitue aujourd'hui une écriture plus immédiate et transparente, qui joue aussi bien des redondances formelles que de l'utilisation d'éléments connotés, comme certaines échelles ou structures diatoniques jouées *unisono* par tout un pupitre de l'orchestre. La monumentale *Via Sacra* (1999), jouée à Bruxelles, restaure par ailleurs une écriture d'orchestre postromantique, qui repose sur le caractère massif de l'appareil, sur les mélanges, et même sur une sentimentalité qui provient d'une esthétique de l'imitation retrouvée. Dans *La Coupure* (1999-2000), créée à Paris et Genève, qui convoque autour d'un percussionniste tout un appareillage électronique et vidéo, on assiste au simple collage d'éléments anodins: les traits communs du marimba ou de la batterie, des images délavées au symbolisme mystérieux, et les échos électroniques renvoyés dans l'espace de façon mécaniste sont insignifiants en tant que tels aussi bien que dans leurs relations, plutôt hypothétiques. Les égarements d'un compositeur tenu longtemps pour l'un des plus audacieux est un symptôme.

La création suisse *intra muros* semble protégée de tels extrêmes, si l'on en juge par les œuvres nouvelles présentées dans le cadre d'*Archipel* par les musiciens de l'Ensemble Contrechamps (il s'agissait d'une série de commandes faites par le festival). Les compositeurs préservent le caractère poétique de l'œuvre, le programme intérieur, en s'appuyant sur un travail d'écriture qui cherche davantage l'équilibre que l'expérience des limites. L'idée la plus originale est peut-être celle d'Eric Gaudibert, dont la pièce inspirée par un poème de Pessoa, *It was not no melody*, introduit à l'intérieur de la «forme ouverte» chère à l'auteur un trompettiste de jazz (Eric Truffaz): le temps distendu, modelé par l'événement, se justifie pleinement à travers les interventions improvisées, à travers un style de jeu qui élargit le champ expressif et sonore, et qui modifie les perspectives d'écoute; le mélange des timbres est particulièrement réussi: la chanteuse et le trompettiste jazz sont entourés d'un alto, d'une flûte et d'un orgue électronique accordé de façon particulière (division des quartes en des échelles irrégulières de micro-intervalles). A cette œuvre de liberté semble répondre le tissage délicat du *Sonnet XXII* de Xavier Dayer, également sur un poème anglais de Pessoa (dialogue du maître et de l'élève!). La voix de contre-ténor et la partie obligée d'archiluth entraînent l'auditeur dans une atmosphère de rêve, que matérialise à la fin le déplacement des deux solistes, dont les sons viennent du lointain; mais elle tient aussi à l'écriture linéaire de Dayer. La sensibilité à fleur de peau du compositeur présente toutefois une face dangereuse: celle du maniérisme, qui sacrifierait le développement intrinsèque de la forme musicale à une esthétique sublimée de l'imita-

tion. On retrouve une même attention microscopique, une même lecture madrigalesque des poèmes – ici, ceux de e.e.cummings – dans le *Book of Songs* de Hans Ulrich Lehmann, une œuvre créée en novembre dernier dans le cadre des *Tage für neue Musik* de Zurich. La flûte, le violoncelle et la percussion commentent sobrement le propos vocal (impressionnant Johannes Schmidt), tissant une toile sonore sombre et mystérieuse autour des mots du poète, dont l'impact sonore est si important. La raréfaction des événements, la ligne discontinue du chant semblent ainsi dessiner un équivalent de la spatialisation des textes du poète américain, dans un climat de cérémonie, une sorte de théâtre intérieur au lyrisme contenu, et sans effets. Le caractère ludique de la musique de Wen Deqing est aux antipodes d'une telle esthétique de l'introversion poétique: tout est geste dans *Piping and Drumming*, où les musiciens doivent tout à la fois jouer de leur instrument, scander des mots chinois, et souffler dans des bouteilles. L'écriture est parfois maladroite (sur le plan harmonique), mais elle est un pépétuel jaillissement; la forme tient du récit, ponctué par les sonorités métalliques des cymbales, avec des couleurs tantôt franches et éclatantes, tantôt mélancoliques et sentimentales: c'est le bonheur de l'expression à l'état pur. Le souci d'une grande forme et d'une écriture rigoureuse caractérise l'œuvre de William Blank, *Cris*, pour piano et ensemble. En plus d'une demi-heure, le piano traverse un paysage intérieur tendu, dramatique, obsessionnel et obstiné. Violent, élégiaque, rêveur, il est confronté aux groupes instrumentaux, dont l'écriture est volontairement «massive», mais avec des combinaisons de timbres très inventives (notamment dans les passages lents). La dramaturgie de la pièce est toutefois problématique: l'alternance entre les parties «concertantes» et celles jouées par le piano seul brise la dynamique d'ensemble au profit d'un schéma statique; la verticalité de l'écriture, remarquablement contrôlée par l'oreille intérieure, élimine les contrastes agogiques: c'est le caractère litanique qui domine, dans la continuité du trio à cordes extrêmement tendu composé juste avant. Cette œuvre ambitieuse, à la belle écriture de piano (remarquable David Lively), marque sans doute une étape importante dans l'évolution d'un compositeur qui s'approche lentement mais sûrement de lui-même.

Ce carnet de route ne peut s'achever sans la mention du colloque organisé dans le cadre d'*Ars Musica* par Irène Deliège, sous la direction de Jean Molino. Les questions esthétiques liées au sens même des œuvres ont ainsi été débattues sous l'angle de la théorie et de la philosophie. Si les termes n'y ont pas toujours été posés de façon claire – signe de la confusion qui règne dans le domaine esthétique actuellement, traversé par des contradictions multiples –, il était intéressant de constater les difficultés que la réalité musicale actuelle oppose à une saisie rationnelle. Entre les efforts de Célestin Deliège pour doter les agrégats non tonaux de fondamentales liées à la résonance naturelle, et ceux de Pascal Decroupet pour définir une esthétique et une pratique de l'impur, deux démarches antinomiques dans leurs propos et leurs moyens mais aussi problématiques l'une que l'autre, Richard Toop manifestait sa défiance vis-à-vis de toute théorie en s'appuyant sur la démarche de Brian Ferneyhough, synthèse de spontanéité et de réflexion. Pour les philosophes qui intervenaient ensuite (François Nicolas, Anne Boissière, Max Paddison, Marc Jimenez), la question de l'autonomie du langage artistique, et l'effort de formalisation qui s'appuie sur les sciences mathématiques ou cognitives, mais aussi sur les débats esthétiques entre modernité et postmodernité, renvoyaient inévitablement au travail théorique d'Adorno, basse continue de toute réflexion esthétique, tout en laissant entrevoir la nécessité d'un dépassement. Celui-ci proviendra-t-il d'un rappro-

chement avec les mathématiques, c'est-à-dire à travers un effort de formalisation, ou demeure-t-il lié à un travail de réflexion critique, qui appartiendrait encore à la formulation philosophique? Une telle opposition est-elle encore valable? De telles rencontres autour des questions centrales de la création et du discours à son sujet devraient être multipliées. Dans un moment historique où il existe tout à la fois une grande confusion esthétique et une absence de débats – chaque compositeur poursuit son travail dans un relatif isolement –, il semble nécessaire d'enrichir les différentes positions, et de fonder les choix subjectifs sur des critères moins fragiles. S'il faut inventer l'origine, comme le réclame Frank Madlener, il n'est guère possible de faire l'économie de la pensée. Peut-être le concept même de festival, ou tout du moins son contenu, trouverait-il une légitimité plus forte s'il (re)devenait le lieu d'un véritable échange, plutôt que la présentation d'échantillons souvent antinomiques, qui mime l'incohérence des saisons institutionnelles. **PHILIPPE ALBÈRA**

PARTOUT, DU BRUIT BLANC

Deux festivals suisses, *Transart* et *Echt!zeit*, se penchent sur la musique électronique

Le musicien qui se soumet à une partition se dégrade au rang de simple preneur d'ordres, comme un soldat à l'armée, et s'interdit du même coup de se réaliser, affirme le philosophe Hans Saner. Manifestement, le penseur bâlois ne veut ni ne peut admettre que tous les gens ne soient pas destinés à devenir écrivains, mais doivent se contenter de n'être «que» traducteur ou acteur; tous ne deviennent pas dessinateur ou sculpteur, mais menuisier ou tailleur de pierre; interprètes, les non-compositeurs trouvent leur liberté dans les contraintes de la partition. Pour l'inauguration des deux jours du festival *Transart 2000*, organisé par le *Musikforum* de Zoug, Saner tenta d'approfondir ses thèses concernant la réalisation humaine et musicale de soi dans un entretien avec le journaliste argovien et concepteur d'exposition Paolo Bianchi.

Mais son interlocuteur l'en empêcha massivement. Sur le ton d'un animateur de télévision, Bianchi dévida l'une après l'autre toute une série de questions touchant au multiculturalisme, aux droits de l'homme, à la paix universelle et à l'humanisme écologique, pour cerner le sujet du festival, «Visions», ce à quoi il échoua piteusement. Saner entend par visions des mondes imaginés par l'esprit et qui s'alimentent de certitudes concernant la possibilité de la coexistence et du but visionnaire de transformer le monde. La réponse à la question de savoir ce que les arts, musique comprise, peuvent entreprendre contre le «culte de l'obéissance» reste fragmentaire. Espérons que l'ouvrage de sociologie musicale que Saner compte publier l'automne prochain, *Der Schatten des Orpheus*, précisera pourquoi le philosophe revendique la «fantaisie des incapables» et le déplacement de l'éducation musicale de la «reconstruction vers l'improvisation», ou constate que «les arts sont pervertis par la professionnalisation» et que «l'élan de faire de la vraie musique et de l'art véritable est rompu».

La question se pose en revanche avec acuité de savoir pourquoi les organisateurs de festivals musicaux placent leurs manifestations sous des thèmes si lourds de sens et les font sanctionner par des érudits tels que Saner. La musique ne se suffit-elle plus à elle-même? Ou s'agit-il d'un goût des superstructures théoriques propre à la Suisse centrale? On se souviendra que les Semaines internationales de Lucerne de l'an dernier naviguaient sous le pavillon des

«Mythes». N'y a-t-il pas là une simple mascarade pour gommer les différences et relier des éléments qui n'ont rien de commun entre eux, sinon justement qu'on veut les faire passer pour quelque chose d'unique et de sophistiqué aux yeux du public ?

Quel est le ciment qui unifie de tels festivals, quand il n'y a ni pièces, ni idées immanentes aux œuvres qui exigent qu'elles soient entendues ensemble ? Pourquoi attribuer à presque chaque concert un thème – «Visions», «Fantaisies de la nature» ou «Nostalgie brisée» ? Est-ce seulement pour le champagne, offert par «The Fantastic Corporation» ? On notera que le mécène est une entreprise domiciliée à Zoug, qui est active dans le domaine de la transmission multimédia des données à l'échelle mondiale, et que son CEO, ancien directeur de La Poste, ne sait lui-même pas exactement ce que sa nouvelle compagnie est censée offrir sur le marché, d'après des sources sûres. Il reste que les organisateurs du *Musikforum* se sont sentis obligés de rassembler diverses disciplines artistiques lors des différents concerts.

A commencer par le spectacle multimédia «Montage visionnaire en action» dans la nouvelle maison de la culture de Baar, le «Spinnihaus», immense espace mis heureusement à disposition de toutes sortes de manifestations culturelles à l'avenir. Des photographies grand format coloriées et des séquences vidéo de Zilla Leutenegger, vidéaste et *performance artist* zurichoise, sont projetées sur les quatre murs. Elles montrent presque exclusivement la protagoniste dans toutes les positions et situations. L'aspect éphémère de l'idée – la publication du domaine privé – est renforcé par des animations fortement retravaillées à l'ordinateur de requins dans l'eau et par les propos monotones, à peine compréhensibles, de l'écrivain Tim Krohn, président de la Société suisse des écrivains. Le tout enveloppé de rythmes uniformes et de bribes de musique savante et de variété, rassemblées par le clarinettiste Matthias Müller, responsable musical de *Transart 2000*. A quoi s'ajoutent les improvisations passagères du hautboïste Matthias Arter et du flûtiste Matthias Weilenmann. Enfin tous ces sons sont projetés à différents niveaux par une puissante sonorisation en trois dimensions, le système Ambisonic du Centre suisse de musique informatique. Malgré ce luxe d'effets, l'installation ne sort pas du cadre privé, comme une fête de famille ou d'école, où chacun peut faire ce qu'il veut.

Au concert d'ouverture, il avait déjà été projeté une photo de l'action multimédia montrant Mme Leutenegger étendue sur un lit. Evidemment, c'est une manière commode et rapide d'établir un lien avec les deux premières auditions de *Brouillard – débrouillé 2*, de Bruno Spoerri, pour électronique *live* et clarinette basse, et de *Von Verrückten und Verdrückten/Kapitel 19 – Die Unbekannte*, de Katharina Rosenberger, pour petit ensemble et soprano. Seulement voilà, ce genre de procédé irréflecti fait plus de mal que de bien. La pièce de Spoerri exploite les particularités sonores de la première époque de la musique informatique en utilisant des effets tels que la réverbération, l'écho et le filtrage des sons pour un dialogue interactif avec la clarinette basse (Matthias Müller). Vu les progrès de la miniaturisation et le développement des possibilités, ce qui eût été une sensation il y a quinze ans pour un mini-ordinateur fait un effet trop statique et linéaire. Jouée par l'ensemble du *Musikforum Zug*, la seconde pièce n'était qu'un travail d'écoulier banal, presque tonal.

Le concert du jour suivant, au *Kunsthhaus*, était consacré à la musique électronique basée sur le *sampling* et les sons concrets. Il annonçait des «fantaisies naturalistes», le prétexte étant la lecture d'extraits de *Weymouth Sands*, de l'écrivain anglais John Cowper Powys, dans la traduction allemande de Melanie Walz, qui avait

reçu le prix zougois de traduction pour ce gros tome ruisselant de mysticisme naturaliste. Dans *Klang* (1981), composition pour bande magnétique de l'Anglais Jonty Harrison, un bref coup sec de cloche passe par différentes étapes de transformation et de filtrage analogique et numérique, en se ramifiant, en s'élargissant, en glissant, jusqu'à revenir à son point de départ dans une sorte de coda. Dans *Little Animals* (1997) de Natasha Barrett, ancienne élève de Harrison, cela siffle et bouillonne comme dans bien des pièces des années quatre-vingt en modulation de fréquence, sinon qu'ici, les sons sont parfaitement répartis dans l'espace. L'excellente régie sonore est l'œuvre du compositeur zurichois Gary Berger. Suit *E-Music* pour violon et électronique, pièce déjà créée à Bâle du compositeur sarde Giorgio Tedde, qui vit à Berne. «E» renvoie à Egidius Streiff, qui assume la redoutable partie de violon, tandis que l'électronique multiplie et enrichit le son «naturel» du virtuose.

On reste au *Kunsthhaus*, où l'ensemble du *Musikforum* donne ce qui sera le sommet du festival. Hans Saner – seul, cette fois –, parle d'abord sobrement des rapports entre musique et poésie. On pose alors à côté du podium le tableau «Gruppenbildnis mit Schönberg» du peintre Richard Gerstl, amoureux éperdu de la femme de Schoenberg, avant d'attaquer le *Deuxième quatuor en fa dièse mineur* op. 10 (1907) du musicien (Sylvia Nopper, soprano, Egidius Streiff et Daniel Hauptmann, violons, Mariana Doughty, alto, Imke Frank, violoncelle). Le résultat (deux ans de travail!) est une interprétation équilibrée et expressive. A part quelques décalages rythmiques de l'alto, les quatre mouvements sont exécutés avec une précision exceptionnelle. Et bien que les musiciens s'en tiennent presque servilement aux indications de Schoenberg, le niveau de l'interprétation est très élevé. On souhaite aux exécutants et à l'œuvre d'être entendus ailleurs. Reste toutefois à espérer que la programmation sera resserrée, car, comme nous l'avons dit d'entrée, les concerts n'avaient rien à voir les uns avec les autres, si bien qu'aucune plus-value ne ressortait de la vision d'ensemble.

Les pièces présentées l'hiver dernier lors des Journées de musique électronique *live* de Bâle avaient au moins le mérite de partager la même technique, soit le traitement artificiel, analogique ou numérique du son. Le cycle portait le titre de *Echt!zeit* (par allusion au «temps réel», c'est-à-dire la capacité de l'ordinateur de traiter les données pratiquement en simultané). Il était conçu en même temps comme hommage à Thomas Kessler, qui prend sa retraite de directeur du Studio électronique du Conservatoire supérieur de musique de Bâle ; pendant des décennies, Thomas Kessler s'est concentré sur la composition de pièces électroniques *live*, malgré toutes les contrariétés dues aux limites de la technologie ; c'est lui qui a créé ce festival, dont c'était la septième édition. Kessler sera remplacé désormais au Studio électronique de Bâle par Hanspeter Kyburz.

Le festival comprenait sept concerts, vantés sous les titres – même manie – de «Orts!-, Früh!-, Neu!- et Raum!zeit». Que, de nos jours, cinq musiciens mis en réseau d'ordinateurs puissent mener à bien une improvisation relativement complexe d'une heure sans panne démontre de façon indiscutable à quel point les systèmes sont devenus fiables et banals depuis que Kessler, il y a quinze ans, se lançait à Bâle avec le système Fairlight. L'ensemble électro-acoustique *Strom* (Rico Gubler, saxophone, Gary Berger, Junghae Lee, Philippe Kocher et Fabian Neuhaus, ordinateurs) joue dans un décor conçu exprès pour lui et éclairé de façon spéciale : un échafaudage métallique en forme de «T», au centre duquel sont installées les consoles de mixage. Les ordinateurs, samplers et autres sources sonores (instruments) sont disposés sur le côté. A la tête du dispositif sont suspendues deux plaques métalliques et une plaque de verre, qui, grâce à des microphones, servent de sources sonores, tout

comme les différents saxophones de Rico Gubler, qui leur fait face. Inspirées du *free jazz*, ses cascades introductives sont reprises par les autres sur le réseau local, retraitées et intégrées dans les pièces déjà composées des quatre musiciens. Le cœur de ce polyptyque est *Ata-7* (10') du producteur et technicien du son bâlois Alex Buess, fondé sur une série de sept voix non tempérées, sur laquelle les sons «sont soumis au flux (*Strom*) du traitement informatique». Les réactions variées du public auront sans doute réjoui les membres de *Strom* : elles vont du rejet agressif à l'approbation enthousiaste.

Mixtur de Karlheinz Stockhausen a de quoi provoquer une expérience auditive fondamentale : cinq groupes d'orchestre, quatre générateurs sinusoïdaux, quatre modulateurs à anneaux. Considérée comme la première transformation en temps réel de l'orchestre, la pièce était donnée en Suisse pour la première fois. Les vingt parties à jouer dans un sens, puis dans l'autre, représentent le début spectaculaire de la musique électronique *live*. Sous la direction de son fondateur, Jürg Henneberger, l'*Ensemble Phoenix Basel* joue avec beaucoup de verve dans la salle de musique du Casino. Il exécute la version pour petit orchestre, mais dans un seul sens, malheureusement ; les anciens effets électroniques sont produits avec des instruments numériques. Il est regrettable qu'à cause d'une régie sonore déséquilibrée, les auditeurs assis au parquet n'aient absolument pas pu percevoir les mélanges sonores recherchés. Les haut-parleurs écrasent tout. Il faut encore parler de la première audition d'*Enigma* pour ensemble instrumental et électronique *live* de la Zougoise Mela Meierhans, qui part du poème du même nom d'Ingeborg Bachmann pour en tirer une plainte balbutiante, remplie d'analyses et de transformations sémantiques sur le plan du parlé et du chant. Après quoi Janka et Jürg Wytenbach, assistés de Thomas Kessler et Robert Hermann, donnèrent *Mantra* de Stockhausen, qu'ils possèdent au bout des doigts.

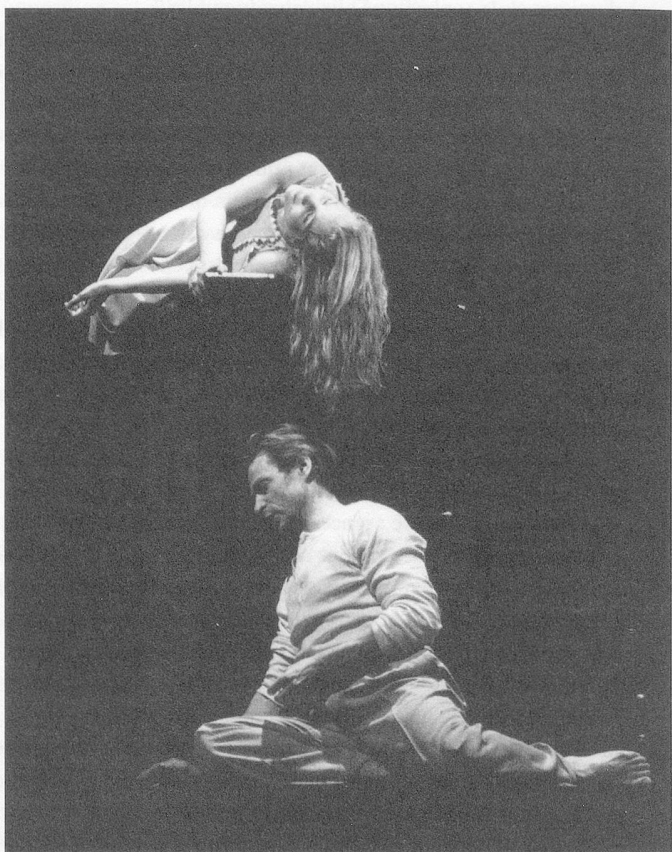
L'expérience de György Kurtág consistant à s'associer à son fils, György Kurtág junior, qui vit en France et s'est spécialisé dans la musique de variété électronique, pour une pièce, un *Zwiegespräch* (Dialogue), n'est pas recommandée aux puritains. D'un côté du plateau (dans l'ancien laboratoire de la brasserie Warsteck), un quatuor à cordes classique, formé de Hansheinz Schneeberger, Karin Kessler, Patrick Jüdt et Michael Keller, de l'autre les instruments de Kurtág junior – synthétiseur et autres outils électroniques. Tandis que les cordes parcourent le répertoire lyrique de la formation jusqu'à plus soif, l'électronique en rajoute et débite avec décontraction les rengaines par ses haut-parleurs.

En plus de la pièce déjà évoquée de Giorgio Tedde, une autre composition eut droit à sa première audition : les *Erinnerungen an Shakespeare* de Rudolf Kelterborn (Sylvia Nopper, soprano, Wolfgang Heiniger et Matthias Würsch, percussion) ; il s'agit de la première expérience de Kelterborn avec l'électronique *live*. Espérons qu'elle sera suivie d'autres ouvrages, car c'est une réussite totale. Avec l'aide de Heiniger, le vénérable maître combine de façon hyperraffinée les sons électroniques et analogiques.

Enfin le groupe *Puce Muse* (dont la cheville ouvrière est le luthier français Serge de Laubier) donna un concert du samedi soir qui aurait fait les délices de n'importe quelle disco. Il se terminait par de la musique folklorique «Elektronik us em Appizällerland», avec le groupe *Swiss Tone*, formé d'Arnold Alder (violon/hackbrett), Markus Flückiger (accordéon), Daniel Häusler (clarinette) et Johan Schmid-Kunz (contrebasse) ; ce groupe joue ensemble (irrégulièrement) depuis 1998 et offrait en particulier quatre improvisations solo avec électronique *live* au Studio de Bâle. Le nombreux public apprécia la prestation. **PETER RÉVAI**

DES REPRÉSENTATIONS DE L'INTÉRIORITÉ

Debussy, Busoni, Schoenberg et Carter



Alexia Cousin (*Mélisande*) et Simon Keenlyside (*Pelléas*). Photo: Grand Théâtre de Genève/Carole Parodi et Nicolas Masson

Ferruccio Busoni: *Docteur Faust*. Théâtre du Châtelet à Paris, janvier/février 2000; Claude Debussy: *Pelléas et Mélisande*, Grand Théâtre de Genève, février 2000; Arnold Schoenberg: *Von heute auf morgen*; Elliott Carter: *What Next?*, Staatsoper Berlin, septembre 1999-mars 2000.

Pour Busoni, qui aimait à dessiner l'avenir de son art, l'opéra devait réaliser la synthèse de toutes les possibilités musicales et expressives d'une époque, qui incluent les dimensions philosophiques et religieuses. Son *Faust* vise cette forme totale où les moyens de la musique absolue sont liés, de façon organique, aux éléments dramaturgiques et au contenu de la représentation. La lutte entre l'esprit et le désir ne s'appuie pas ici sur le texte canonique de Goethe, mais prend racine dans la forme originelle du mythe: les épisodes choisis, qui ont un caractère résolument fragmentaire, constituent une sorte de voie intérieure dans laquelle Faust tente de saisir la totalité de sa vie: les étudiants qui lui apportent le livre magique, la figure de Mephistopheles, comme l'enfant mort et l'épisode de la Duchesse, ont une fonction allégorique. Ce *Faust* est un long monologue, qui défie la forme classique du théâtre musical: il repose sur un développement symphonique à travers lequel Busoni espérait remplir la totalité de l'espace scénique, visible et invisible. C'est peut-être l'une des raisons qui explique sa place très marginale dans le répertoire lyrique, malgré l'importance qu'il avait aux yeux de Kurt Weill, qui fut l'élève de Busoni. Parlant à propos de *Docteur Faust* de l'«unité idéale entre idée et forme», Weill écrivait que l'opéra «ne veut pas représenter mais instruire». La musique ne reflète plus les sentiments, mais «mène sa propre vie, et n'intervient que dans les moments statiques de l'action: elle garantit

ainsi son caractère absolu et concertant». Busoni avait lui-même condamné la forme du duo d'amour, si typique de l'opéra italien, comme impudique et mensongère. Après avoir sorti l'œuvre du profond oubli où se trouve d'ailleurs toute la musique de Busoni en France, lors de représentations à l'Opéra de Lyon (il en demeure un enregistrement chez Erato), Kent Nagano l'a reprise au Théâtre du Châtelet à Paris, toujours dans la mise en scène dépouillée de Pierre Strosser. Rien n'est plus difficile que de représenter les tourments intérieurs, lorsque l'action est réduite à quelques éléments plus symboliques que réalistes. Chez Strosser, hélas, la réduction à l'essentiel n'est pas une intensification par les moyens du théâtre, une mise à nu, mais une sorte de mystification par le mélange de convention et d'esthétisme: l'apparente simplicité est comme déchargée de la force dramatique qui devait la justifier. Domine alors l'errance du personnage principal, quelque peu laissé à l'abandon sur le plateau. Est-ce pour cela que le Faust de Dietrich Henschel convainc faiblement, peinant à incarner la violence de ses conflits intérieurs, et qu'il est dominé, vocalement et scéniquement, par l'extraordinaire Mephistopheles de Kim Begley? L'Orchestre Philharmonique de Radio France est en tous cas mené de main de maître par Kent Nagano, qui dessine la sombre polyphonie linéaire de la musique avec une grande rigueur.

L'esthétique de *Pelléas et Mélisande* de Debussy est comme celle du *Faust* de Busoni en rupture avec les conventions du théâtre lyrique; c'est aussi un drame intérieur, mais dans un climat musical bien différent, où la phrase musicale naît à la fois de la prosodie et du phénomène sonore: musique et émotion sont saisis à l'état naissant, comme des apparitions magiques et mystérieuses. Au développement symphonique busonien, Debussy oppose l'articulation souple des phrases et des timbres, à l'épaisseur du son et aux harmonies troublantes une fluidité et une transparence qui rendent la ligne souveraine. Bien des metteurs en scène se laissent piéger par le symbolisme du texte de Maeterlinck, et par la fausse naïveté des répliques: on sait leur embarras pour figurer la chevelure qui descend de la tour, et la difficulté de représenter le sentencieux Arkel ou l'ingénu Yniold, avec ses «petit Père» qui donnèrent tant de mal à Debussy. Or la production du Grand Théâtre de Genève, dont le programme est par ailleurs si conventionnel, est un miracle de sensibilité et d'intelligence, réalisant un équilibre magique entre la scène et la fosse. Patrice Caurier et Moshe Leiser ont réussi à faire resurgir, derrière l'artificialité du symbolisme de Maeterlinck, la vérité d'un théâtre de l'intériorité, d'un théâtre à fleur de peau, profondément musical et non réaliste, un théâtre poétique traversé par le drame et l'onirisme. La «palpitation des êtres» dont parlait Debussy se concrétise par des moyens très simples, et terriblement efficaces: un jeu dépouillé et vrai, la présence palpable des éléments. Ainsi Mélisande se jette-t-elle littéralement à l'eau au début de l'opéra, lors de sa première rencontre avec Pelléas – la présence de l'eau traversant par ailleurs toute la représentation. Ainsi Golaud arrive-t-il, à un moment donné, sur un vrai cheval, que l'on conduit aussitôt dans les coulisses. Ainsi la lumière vient-elle irradier le lit de Mélisande, lorsqu'à la fin elle demande qu'on ouvre les fenêtres. Le symbole puise sa force dans l'apparition concrète d'éléments qui offrent une sensation tout à la fois physique et spirituelle. Les images renvoient aux tonalités de la peinture symboliste de l'époque. Le choix d'interprètes très jeunes pour représenter les deux héros du drame est tout à fait judicieux, rendant justice à la vérité des personnages, et à la part de rêve qui s'attache à eux. Alexia Cousin, qui n'a que vingt et un ans, est au plus près du personnage fragile de Mélisande, par un timbre de

voix très pur, et par la souplesse de son chant. Le Pelléas de Simon Keenlyside est non moins remarquable, dans toute la gamme d'un rôle qui va de la pudeur au lyrisme le plus passionné; la conduite des phrases, comme la diction, est parfaite. José van Dam représente un Golaud tout d'intériorité, sobre scéniquement, mais dont la force contenue et les brisures – cette violence qui naît de l'angoisse et de la fragilité –, sont données dans la profondeur d'un chant aux mille nuances, aux mille reflets, toujours au plus juste de l'émotion: la prosodie et l'expression sont une vraie leçon! Louis Langrée a su tirer de l'Orchestre de la Suisse Romande des couleurs extrêmement subtiles, et il a obtenu une justesse dont cet orchestre n'est pas si coutumier; il étire les tempos au début, comme s'il retenait la musique pour mieux exprimer son dramatisme latent, et construit ses progressions sur l'ensemble de l'opéra, dont il fait un tout organique. On regrettera que le public ne soit pas toujours à la hauteur d'une telle production: pendant les intermèdes symphoniques, où le rideau est fermé, les gens se mettent à causer, comme si la musique ne valait pas la peine d'être écoutée lorsque l'oeil n'a plus rien à voir. L'idée est pourtant belle de laisser les images se transformer en sons, la représentation des tourments et des désirs vibrer à l'intérieur de soi. Peut-on espérer que l'opéra sorte un jour du ghetto social et esthétique où il est enfermé, et que des productions comme celles de Paris ou de Genève, qui font rêver à ce qu'il pourrait être, constituent la base de son développement futur?

Il faut alors se rendre à Berlin pour toucher concrètement à ce théâtre musical contemporain. En lisant l'affiche de la saison, placée sous le titre de l'opéra d'Elliott Carter commandé par l'institution, *What Next?*, on se prend à rêver: Debussy, Busoni, Janáček, Puccini, Schoenberg, Berg, Carter, Birtwistle sont à l'affiche... Rendons grâce à Daniel Barenboim, directeur des lieux, d'avoir convaincu Carter d'écrire, à près de quatre-vingt-dix ans, son premier opéra, lui dont toute la musique instrumentale est sous-tendue par une dramaturgie et des caractères transférés de la scène à la musique absolue! (L'œuvre a été créée en septembre dernier, et reprise plusieurs fois au cours de la saison, puis présentée à Chicago et New York en février). *What Next?* se présente en apparence comme une comédie légère, pleine d'humour et de sarcasme; mais c'est au fond une allégorie tragique – un tragique sans pathos. Des personnages hagards, réchappés de quelque obscure catastrophe (accident de voiture, ou événement plus grave?) tentent de ressaisir leur identité, sans grand succès. Ils ne savent ni ce qu'ils sont, ni ce qu'ils font, ni où ils vont, pris dans un état d'hébétéude tragi-comique, et dans l'impossibilité de lier leur parole à celle des autres. Drame de la communication: l'opéra met à jour une dimension constante de l'œuvre instrumentale de Carter. Ce jeu entre la forme et le décousu, entre sens et non-sens, qui renvoie à la confusion du réel et de l'imaginaire, de la raison et de la folie, se prête admirablement à la «construction» d'une musique qui refuse aussi bien la linéarité du récit traditionnel que l'abandon de toute formalisation. Les structures sous-jacentes de la musique, où se retrouvent les alternances des «airs» solos, des duos et des ensembles, sont prises dans une continuité supérieure, et contrôlent un discours hâché, fait de bribes plus ou moins incohérentes, de propos absurdes, d'expressions brutes et dérisoires. L'extrême raffinement de l'écriture, où s'inventent des sonorités oniriques, et où se déploie un lyrisme teinté de mélancolie, contraste avec les situations théâtrales, faites de gestes désordonnés. Carter a privilégié l'écriture vocale, tissant une étrange polyphonie entre les formes d'intervention très caractérisées de chacun des personnages:

la chanteuse d'opéra, l'astronome, le clown, la mère, l'enfant... Chacun reste toutefois enfermé dans son propre monde, et les travailleurs-percussionnistes qui interviennent vers la fin pour dégager l'amoncellement de débris n'ont rien de sauveurs: ils restent indifférents à l'agitation des protagonistes. Il n'est pas difficile de tirer d'une telle allégorie théâtrale de multiples significations sur un monde contemporain privé de repères, où la déraison se présente sous les formes de la raison, tandis que la raison semble folie. On retrouve là le ton de la comédie critique, qui de Mozart à Ravel ou Weill fait apparaître les enjeux graves de l'existence sous une apparence burlesque. Carter avait d'ailleurs pensé à adapter d'abord une pièce de Ionesco, puis les *Oiseaux* d'Aristophane, avant de s'orienter vers un sujet inspiré d'une scène du film de Jacques Tati, *Trafic*, dont Paul Griffiths réalisa le livret. Les nombreux jeux sur le langage peuvent apparaître comme le signe de cette confusion du sens et de ses multiples renversements: tout naît d'un «s» initial, lui-même né des sons percussifs qui ouvrent l'opéra, et qui engendre les mots *star*, *stars*, *Starling*, *Starch*, *Starkest*, *Starve*, *Starts*, *Startle* caractérisant chacun des personnages. Le metteur en scène Nicolas Brieger a opté pour une forme d'hyper-réalisme et de clownerie supérieure, qui tend vers un théâtre sur-réaliste: le jeu est aussi chargé que la musique est subtile, ce qui conduit quelque peu à réduire son espace propre. On pourrait imaginer que l'égarement des personnages, ce drame de la dissociation entre le réel et sa perception, qui est de nature schizophrénique (et qui en dit long du regard de Carter sur la société), pourrait être représenté d'une manière plus profonde, et surtout plus inquiétante. Car il s'agit moins là d'une farce que d'une forme de théâtre musical qui tente de saisir l'essence du réel au-delà de l'opposition traditionnelle entre le tragique et la dérision, conformément à l'effort du compositeur pour dépasser les formes antagonistes de l'expressionnisme et du néo-classicisme. La beauté extatique et mystérieuse des passages lents, notamment dans l'orchestre, laisse entrevoir la profondeur de la question posée par le titre, sous l'apparence du mot d'esprit. La problématique du temps, qui traverse toute l'œuvre de Carter, et qui fonde son écriture musicale, est aussi celle de la transcendance dans un cadre non religieux, comme en témoignent ses dernières compositions (et notamment la monumentale *Symphonia «sum fluxae pretium spei»*). Elle relie secrètement l'opéra de Carter au *Wozzeck* d'Alban Berg. C'est cette dimension que la mise en scène berlinoise, colorée et spectaculaire, escamote en grande partie. En revanche, on ne peut que louer la qualité de l'exécution, plateau et fosse confondus, sous la direction d'un Barenboim devenu l'artisan surprenant du renouveau lyrique (c'est lui qui a commandé *The Last Supper* de Birstwistle, opéra qui sera créé en avril à Berlin).

L'idée d'articuler ce bref opéra de Carter avec la comédie aigre-douce de Schoenberg, *Von heute auf morgen*, est excellente. La présence de l'enfant, dans les deux œuvres, crée un lien évident (il a dans les deux cas le dernier mot, sous forme d'interrogation). L'ambiguïté entre humour et gravité, entre comédie et tragédie, comme la forme d'un théâtre entièrement composée musicalement, caractérisent les deux œuvres. On peut se demander pourquoi cet opéra de Schoenberg, souvent malmené par les exégètes, est si peu représenté: il est irrésistible. La force de l'invention musicale, l'efficacité théâtrale de cet affrontement à l'intérieur du couple où se rencontrent les doubles fonds de *Così fan tutte* et la violence des pièces de Strindberg, a conservé une actualité et une modernité remarquables. Elles résistent au temps, aux modes que l'œuvre dénonce, parce qu'elles touchent à des questions existentielles. La mise en scène berlinoise, à l'opposé du face-à-face grave imagi-

né par Straub dans son film, adopte le ton de la comédie grinçante: l'homme en caleçons, qui fait penser à James Stewart dans un film d'Hitchcock, héros dérisoire et déchu de la moyenne bourgeoisie enfermé dans un intérieur du plus mauvais goût moderniste, assiste éberlué à la métamorphose de son épouse, au déploiement de ses robes excentriques (tout l'opéra tourne autour de l'idée du travestissement, du déguisement, comme un pendant à l'opposition entre le style et l'idée exposée plus tard dans un texte critique), à cette émancipation du désir féminin qui menace les fondements de la relation amoureuse. Depuis *Verklärte Nacht*, Schoenberg n'a cessé d'explorer le conflit entre l'ébranlement du désir et la profondeur de l'amour, qui est une autre manière de situer sa quête d'une harmonie libérée de la contradiction entre consonance et dissonance. Mieux peut-être que dans l'opéra de Carter, à ce titre plus fragile, le traitement scénique hyper-réaliste du sujet ne contrarie pas le flux musical intense, cette puissance expressive et constructive qui culmine dans le double-canon final. Sten Byriel et Cynthia Lawrence sont exceptionnels de présence théâtrale et d'aisance vocale; ils sont admirablement tenus et soutenus par Barenboim et les musiciens du Staatsoper, qui articulent très intelligemment le discours musical, ainsi rendu à son évidence. Le public est jeune, il rit, et fait un accueil enthousiaste à la production. L'opéra a peut-être un avenir, à l'intérieur même des institutions, pour autant que celles-ci assument leur mission, et l'histoire du genre au long du siècle que nous quittons. **PHILIPPE ALBÈRA**

HOMME SANS QUALITÉS ?

Le colloque berlinois «Amerikanismus/americanism» donne une nouvelle identité à Kurt Weill à l'occasion de son centenaire

Kurt Weill soulève des énigmes. Était-il vraiment cet «opportuniste» qui, une fois débarqué dans l'Amérique de ses rêves, renia la critique sociale de ses œuvres antérieures pour se soumettre corps et âme aux lois commerciales de Broadway ? Un caméléon, adaptant la couleur de sa robe au milieu ambiant et capturant de sa longue langue tout ce qui lui paraît nourriture profitable ? Un «homme sans qualités», qui ne semble «authentique» que dans les œuvres créées sous l'égide d'une autre personnalité, Bertolt Brecht ? Bien que les festivités organisées dans le monde entier par la *Kurt Weill Foundation* de New York se soient efforcées de propager l'image d'un Weill «unique», justifiant son identité par un style consistant ou par la qualité de ses écarts, elles n'ont pas réussi à colmater la division parfois irritante de l'œuvre complet en périodes «allemande», «française» et «américaine». Les oreilles allemandes sont-elles encore trop obnubilées par le style des *songs* et son ironie distanciée pour refuser d'accepter que la muse légère soit une forme d'art ? «Si c'est de l'art, ce n'est pas pour tous, et si c'est pour tous, ce n'est pas de l'art.» Telle était l'exigence absolue d'Arnold Schoenberg, soutenu en cela par les verdicts d'Adorno contre l'industrie de la culture. Les Etats-Unis font entendre une autre voix, naturellement : au colloque de l'Université Humboldt, à Berlin, l'«Amerikanismus» de la République de Weimar et le mouvement simultané de l'*americanism* d'outre-Atlantique avaient été déclarés les catégories clés pour mieux comprendre le nouveau Weill. Ou inversement : l'œuvre de Weill, d'après le directeur du colloque, Hermann Danuser, est un paradigme de la recherche de l'identité culturelle dans la première moitié du XX^e siècle. *Mahagonny*, *L'Opéra de quat'sous* ou *Le vol de Lindbergh*

renvoient effectivement une image ambiguë de l'Amérique, laquelle sous-tendait presque tous les projets artistiques qui se voulaient «modernes» : l'Amérique est l'incarnation du progrès et de la démocratie, grâce à la technique, au sport et au jazz, mais elle présente aussi le revers terrible de la médaille, l'exploitation capitaliste, la misère et la criminalité. Tout cela n'avait d'ailleurs pas forcément à voir avec des expériences concrètes. En fait, la sympathie, jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, puis l'apparition de vues plus critiques, reflète plutôt la situation sociale et économique du moment. Les expériences américaines d'architectes comme Adolf Loos ou Mies van der Rohe créent l'image de la «jungle des villes», entièrement soumise aux exigences du trafic, dont le tempo résonne et fascine dans la musique de danse, tout comme le rythme impitoyable des fabriques ; de même, les gratte-ciel, ces «cathédrales du commerce», projettent une transparence éblouissante, mais révèlent aussi leur vide intérieur. Des films comme *Les temps modernes* de Chaplin, les rengaines de «Tin Pan Alley» («allée des casseroles de fer-blanc», surnom du quartier des éditeurs new-yorkais de musique) et le jazz laissent des traces nettes dans les opéras contemporains – mais sous une forme édulcorée à l'usage du marché européen. Ainsi, dans les *jazz shows* de Berlin, se produisent surtout des ensembles blancs, comme celui de Paul Whiteman – *nomen est omen* –, ou alors des compagnies de danse exotiques comme les Chocolate Kiddies. Comme Andreas Eichhorn le démontre dans une analyse fouillée de *Jonny spielt auf*, Ernst Krenk nous fait prendre à tort des chansons populaires «blanches» pour de la musique noire authentique, tandis que le «nègre», ce «bel animal sauvage», nous attire et nous repousse à la fois : l'étiquette nazie de «musique dégénérée» n'aura pas besoin d'autre justification.

L'émigration de Kurt Weill aux États-Unis le mit en face d'un américanisme qui était un mouvement patriotique sans la moindre parcelle de sens critique, contrairement au modèle allemand. Mais ce mouvement recelait un potentiel de résistance, comme l'explique le philologue Heinz Ickstadt. Le credo en était la tactique de guérilla apprise dans la lutte pour l'indépendance : le vrai art est le non-art, celui qui n'a rien, qui doit tout créer lui-même, celui qui oppose la découverte du quotidien à l'esthétique élitiste de l'Europe. L'art populaire est celui «du peuple et pour le peuple» ; le marché lui confère sa justification démocratique. Attaché à l'idée de nouveau départ radical, ce *commonism* est parfaitement capable de susciter des innovations d'avant-garde, comme le prouvent les déconstructions linguistiques de Gertrude Stein, laquelle voyait en l'Amérique «le plus ancien pays du modernisme». Tout cela correspondait à la conception de Weill d'un théâtre musical renouvelé, comme à son idée de lui-même en tant que compositeur non élitiste, «au service des opprimés» ; avec son pluralisme de styles, *Street Scene*, écrit pour Broadway, rêve d'opéra et de comédie musicale ; la place qu'il fait aux «petites gens» de toute race est un hommage au *melting pot* américain.

Dans son étude du *Vol de Lindbergh*, Giselher Schubert réussit à montrer que Weill recourait déjà à des éléments stylistiques disparates «avec une distanciation gestuelle» et qu'il envisageait un type de compositeur moderne, fonctionnel, contrairement à un Hindemith qui participa aussi à cet opéra radiophonique expérimental, mais qui rêvait de couler les valeurs romantiques dans le bronze. Enchaînant sur ce point, Stephen Hinton (de l'Université de Stanford) propose le modèle d'une identité dont l'intégrité ne résiderait pas dans le style individuel, mais dans la satisfaction des besoins changeants du théâtre commercial pour faire passer des idées de justice sociale. Hinton voit en Weill un «typus theatralis»,

un peu comme Georg Friedrich Haendel. Tamara Levitz (elle aussi de Stanford) complète ce portrait en concevant une identité dont les failles datent d'avant 1933 et tiennent à la qualité d'étranger du juif. La musicologue conteste vigoureusement la symbiose judéo-germanique si souvent glorifiée sous la République de Weimar, mais sa thèse de l'origine religieuse de la production de Weill (culminant dans le «drame biblique» *Der Weg der Verheissung*) soulève la controverse. Une des questions irrésolues les plus passionnantes de ce colloque reste de savoir dans quelle mesure ce fils d'un chantré de Dessau fut condamné à s'adapter exagérément, aussi bien dans son ancienne patrie que dans la «nouvelle» – où son seul accent le trahit toute sa vie comme étranger. Poursuivait-il une «voie juive», ou ne fut-il «fait juif que par Hitler», comme le veut une opinion répandue ? Pour le reste, on souligna un peu trop unanimement une continuité dans le disparate ; à partir de critères d'avant-garde «postmodernes», on attribua aux différentes périodes de Weill une qualité indiscutable, alors qu'avait prédominé jusqu'ici une différenciation qui n'était d'ailleurs pas moins exempte de préjugés. ISABEL HERZFELD

UN MONUMENT

Pli selon Pli

Le temps s'accélère pour Pierre Boulez : à peine a-t-on fêté son soixante-dixième anniversaire que les festivités reprennent pour son soixante-quinzième. A la série des concerts organisés avec le LSO, où les créations sont mises en regard des œuvres de référence, s'ajoute la publication d'une nouvelle intégrale Webern chez DGG, et la reprise de *Pli selon pli*, joué à Paris, Londres, Cologne et Naples (ces deux derniers événements centrés sur la date anniversaire du 26 mars). L'homme est un symbole et un repère, une figure incontournable, malgré les polémiques que provoquent ses prises de position tranchées : on ne résiste pas à la maîtrise et à la séduction du chef, dont les concerts et les enregistrements sont toujours du niveau le plus élevé et du plus grand intérêt. Le compositeur demeure discuté, même si ses pairs font assaut d'éloges : certain musicologue, croisé au festival *Ars Musica*, parlait de *Sur Incises* comme d'une œuvre «frivole» (elle ouvrait le programme bruxellois) ; un autre avouait son admiration, ayant eu l'impression de découvrir l'œuvre après trois écoutes chaque fois différentes. Boulez se tient depuis longtemps à l'écart des écoles et des débats esthétiques, lui qui reste dans l'historiographie comme le représentant majeur du sérialisme d'après-guerre, une sorte de chef de clan. Passé l'échange collectif autour des questions du langage, dans le cadre des cours de Darmstadt, l'homme a creusé un sillon solitaire, dévoilant «pli selon pli» un univers musical qui repose sur des figures obstinées, sans cesse approfondies, mais que la prodigieuse carrière de chef a voilées. Or, il est possible aujourd'hui de mesurer l'ampleur d'une œuvre construite sur plus de cinquante ans, une œuvre sans cesse reprise, retravaillée, réaménagée à différents niveaux (depuis l'utilisation de matériaux anciens jusqu'à la re-composition de certaines partitions) : cela est dû en partie à la qualité des interprétations, qui parviennent enfin à la hauteur des exigences des partitions ; mais c'est aussi que désormais les lignes de force apparaissent plus clairement entre les œuvres du début et celles d'aujourd'hui. Derrière les «gestes» typiquement bouléziens, qui ont retenus l'attention d'emblée, c'est par exemple la constitution d'un langage harmonique singulier, qui n'a pas grand chose à

voir avec la tradition sérielle et le travail des contemporains de la première heure, comme Stockhausen ou Nono, et la construction d'un discours musical qui crée sa propre forme en jouant d'une dialectique subtile entre le développement directionnel et l'imprévisible, entre le temps strié et le temps ouvert, entre le phénomène sonore et les fonctions structurelles.

L'écoute de *Pli selon pli*, donné à Paris par les musiciens de l'Ensemble Intercontemporain sous la direction du compositeur, est révélatrice à cet égard: ce qui forme l'évidence des dernières œuvres, la recherche d'une continuité à grande échelle, l'importance de figures ayant une fonction quasi-thématiques, le travail sur les résonances et l'invention rythmique, se trouve déjà, parfaitement accompli, dans ce «portrait de Mallarmé» qui fut composé entre 1958 et 1962. On y entend en préfiguration aussi bien *Eclat* que *Répons* ou *Sur Incises*. C'est le privilège du temps que de modifier notre approche des œuvres: si celles-ci sont d'abord appréhendées dans le cours d'une évolution linéaire, et jugées par rapport à leurs origines, à ce qui les précède de près ou de loin, elles s'enrichissent plus tard des œuvres qui les ont suivies, et qui en ont développés différentes potentialités, mettant au jour ce qui était formulé de façon plus lapidaire, et qui restait latent. Si, comme Debussy le disait, on entend du premier coup lorsqu'on sait entendre, il est aussi vrai que l'écoute s'enrichit, se modifie, et se clarifie avec le temps. Les mystères de surface (le caractère opaque d'une œuvre entendue pour la première fois, l'énigme de sa forme) deviennent alors des évidences, lesquelles conduisent à un mystère plus profond, et impénétrable. Certaines œuvres perdent leur aura première, elles s'épuisent avec le temps; d'autres brillent plus fortement. *Pli selon pli* appartient sans conteste à cette dernière catégorie. Je dirai même que l'œuvre peut être entendue pour la première fois, grâce à des interprètes désormais rompus à un langage autrefois déroutant, dont ils ne parvenaient pas à surmonter l'apparence. Il ne s'agit pas là de simples problèmes d'exécution, d'exactitude, de respect du texte écrit; mais de ce qui lui donne sens, et qui se situe en deçà ou au-delà des notes. Les musiciens de l'Intercontemporain sont totalement délivrés des difficultés techniques, et trouvent ainsi la justesse des sonorités, des phrasés, des dynamiques, qui font qu'une musique est plus que ce qui est noté. Il en va de même pour la chanteuse, Valdine Anderson, dont la voix de velours se joue avec souplesse des arabesques mélodiques de la partition. L'équilibre obtenu restaure ainsi la vérité de la partition, sans commune mesure avec l'exécution entendue il y a dix ans environ avec les musiciens de la BBC sous la direction de Boulez lui-même.

Ce qui est fascinant, dans une telle œuvre (par ailleurs terriblement exigeante), c'est la rencontre inespérée entre le caractère épihanique des sonorités (timbre et harmonie mêlés), la richesse du discours musical, et la construction de la forme. On n'a rien écrit de plus beau pour un orchestre (même réduit ici à cinquante-sept musiciens) que la pièce qui ouvre le cycle, *Don*. Les configurations harmoniques, dans leur couleur instrumentale spécifique, forment de perpétuelles apparitions, comme si le compositeur se tenait au point d'émergence où la musique naît (une leçon tirée à la fois de Debussy et de Klee). Mais ces inscriptions dans un temps souple comme du caoutchouc, où alternent les sons suspendus, les phrases articulées, les respirations et les silences, visent un développement ultime tendu, dans un temps mesuré, inégal et exaltant. On imagine ce que Boulez aurait pu composer dans la forme du théâtre musical si ses projets avec Jean Genet avaient abouti à ce moment-là; car cette musique, dont la cohérence ne provient que de l'intérieur, est en même temps formidablement théâtrale, avec ses ruptures, ses

bifurcations, ses incisives, ses dramatisations, ses dialogues et ses visions de rêve. A l'autre extrémité du cycle, *Tombeau* anticipe les formes actuelles fondées sur la continuité du discours et le caractère éruptif des sonorités, même si Boulez a évolué par rapport à l'utilisation des champs harmoniques qui contrôlent la complexité de la polyphonie. L'épaisseur sonore de *l'Improvisation I* dans sa nouvelle version, qui semble comme la projection d'images inconscientes sur la forme première, beaucoup plus transparente, et le labyrinthe formel-expressif de *l'Improvisation III*, dont la partie conclusive est si émouvante, tirée des continuités sonores provenant de la musique Gagaku et du nô japonais, encadrent *l'Improvisation II*, restée à l'état originel, comme la mise à nu de la structure, le «creux néant musicien» du poète.

Pli selon pli, c'est l'émotion de la composition portée à son degré le plus haut d'incandescence et de pureté. On reste ébahi par cette oreille intérieure qui fait naître un monde aussi séduisant et aussi cohérent – aussi merveilleux. On voudrait que la musique se fige, pour nous laisser savourer chaque moment, ou qu'elle recommence, pour retrouver le plaisir de configurations fugitives (l'accord final ne renvoie-t-il pas à l'accord inaugural?). L'éventail déployé, qui fait surgir un monde trop riche pour être livré au temps qui passe, se referme à regret. Il est des œuvres qu'on entend trop rarement... Au-delà des questions de style qui embarrassent toujours les musiciens, parce qu'elles conduisent au jugement de goût et à l'épigonisme, il y a là une œuvre sur laquelle les générations futures se pencheront avec admiration, parce qu'elle représente tout simplement un sommet de pensée et de réalisation musicales. Il est bon parfois de reprendre confiance dans son propre temps.

PHILIPPE ALBÈRA

UNE CRÉATION DE ZBINDEN

Lord de Julien-François Zbinden

C'est le 10 février dernier, à l'église des Terreaux à Lausanne, que *Lord*, motet pour double chœur mixte, opus 83 de Julien-François Zbinden, a été créé par Michel Corboz et l'Ensemble Vocal de Lausanne. Confronté à Sermisy, Janequin, Lassus, Pierre Passereau, Mendelssohn, Bruckner, Reger, Ravel, Debussy, Hindemith, Maescotti – ainsi qu'au quatuor à cordes de Dutilleul qu'il avait souhaité entendre ce soir-là (interprété ici par le Quatuor Sine Nomine) – Zbinden fait mieux que bien se tenir. *Lord*, disons-le sans autres ambages, est une magnifique réussite, digne de figurer en bonne place au répertoire des chœurs a capella. Comme à son habitude, le compositeur a lui-même signé le texte à la base de ces neuf minutes de musique, une musique faite de mystère, de gravité, de jubilation, de reconnaissance, dans un style qui n'a rien de révolutionnaire, mais fait de simple beauté, et qui n'ignore rien de son siècle, avec beaucoup de subtilité. *Lord* est écrit à la manière d'un grand madrigal au lyrisme intense et à l'esprit constamment «*amoroso*» – un lyrisme toujours clair, parfaitement maîtrisé, contrôlé, jamais «débordé»; il salue au passage le Louis Armstrong des années trente («*Lord, you made the night too long*»), qui avait profondément impressionné Julien-François Zbinden. Il y aurait beaucoup à dire encore sur l'écriture elle-même, les motifs (demi-tons descendant et ascendant), l'usage du fugato, le discret hommage, comme ému et secrètement enfoui, à Francis Poulenc, la façon de dégager les voix solistes sur fond de chœur, les ostinatos... L'œuvre ne fut-elle pas bissée le soir de la création? DANIEL ROBELLAZ