

**Zeitschrift:** Dissonance  
**Herausgeber:** Association suisse des musiciens  
**Band:** - (2001)  
**Heft:** 68  
  
**Rubrik:** Comptes rendus

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.03.2025

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

## UNE CLARTÉ TROP BIEN ORDONNÉE ?

Création mondiale de «K.», opéra de Philippe Manoury d'après «Le Procès» de Kafka



Andreas Scheibner dans le rôle de K. (© Eric Mahoudeau)

Dans l'un des chapitres du *Procès* de Kafka, dont Philippe Manoury a tiré le sujet d'un opéra créé le 7 mars dernier à Paris, K. rend visite au peintre Titorelli, sachant qu'il entretient des liens secrets avec le Tribunal qui l'a mis en accusation. Titorelli termine justement le portrait d'un juge, mais au pastel, comme on le lui a commandé, «bien que le pastel soit inapte à rendre ce sujet». Étrange réflexion, qui revient en mémoire à l'écoute de l'œuvre de Manoury. Un opéra est-il apte à saisir le sujet du *Procès* ? Est-ce que la musique de Manoury lit le roman de Kafka, ou bien se sert-elle uniquement de son contenu résumable afin de satisfaire un désir d'opéra ? Manoury s'appuie sur une adaptation irréprochable de Bernard Pautrat et d'André Engel, découpant le roman en douze séquences, de longueur inégale, reliées ensuite par des interludes musicaux. Les dialogues sont tirés exclusivement de la matière du roman lui-même, et Manoury s'est attaché à éviter un chant «aux écarts trop importants dans la ligne vocale», au profit du récitatif, et en revendiquant un «théâtre de conversation».

La balance de la scène, de l'orchestre et de la partie électronique (dont la diffusion, en trois couches spatiales, a été calculée en fonction de la salle de l'Opéra Bastille, afin que l'on entende partout le même équilibre) est parfaite; le texte est souligné, soutenu; il y a d'ailleurs dans tout ce spectacle quelque chose de clair, de bien ordonné, qui fait que l'on suit sans fléchir l'évolution de K., bien que ce soit une errance circulaire davantage qu'une progression dramatique à la tension croissante.

La musique dispose souvent sous la «conversation» des ostinatos ou de longues tenues: l'orchestration en est très belle, et se ressent de l'admiration que Manoury porte à Wagner; il y a également dans le motif conducteur des interludes, thème solennel et «quintifiant», une réminiscence aussi claire de *Parsifal* au moment où résonnent les cloches (enregistrées à la cathédrale Saint-Guy de Prague). La partie électronique ajoute des sons réalistes transformés (rumeurs d'une foule, machines à écrire, coups de fouet, mélanges de cris de mouettes et de rires de jeunes filles dans la scène chez le peintre). Elle apparaît seule dans ce que Manoury nomme des «flashes», censés créer un effet de surprise, et elle fait entendre d'étranges et beaux chœurs virtuels, aux registres élargis vers le haut comme vers le grave, sortis des logiciels de l'IRCAM.

Il faut saluer la haute tenue de ce spectacle, dont les décors (de Nicki Riety) sont habiles, découpant l'espace en portions inégales (tout en longueur dans la première scène, ou de biais, ou en hauteur pour la scène dans l'atelier), de même que les scènes sont de durée variable. Musicalement, un pas est certes fait vers l'Institution, vers un style compréhensible, et le langage tonal. Mais la partition n'est pas non plus pesamment citationnelle, et Manoury a voulu éviter ces «formes musicales codifiées», qui sont autant de repères pour les abonnés. Mesuré à l'aune de Kafka cependant, l'opéra paraît bien sage. Le texte du *Procès* est une machine à déstabiliser. Chaque ordre est double, ou peut verser dans son contraire de façon imprévue: les espaces intimes sont des espaces ouverts, les chambres à coucher traversées par des sbires, les tribunaux siègent dans des soupentes, les victimes passent en un éclair des gémissements aux insultes, les secrétaires de notaires deviennent des nymphomanes voraces, des peintres sont plus influents que des avocats. L'oubli du rôle définit le rôle même. La vérité est une structure béante qu'aucun sens n'arrive à combler.

On peut rêver à une musique qui traduirait cela, ce monde «vénéral et douteux à la fois» (comme le décrit Elias Canetti en parlant de Kafka), musique bizarre ou virevoltante, toute en contrastes et brisures, qui voudrait nous déboussoler. Chez Kafka, la scène avec Titorelli expose avec minutie trois types de condamnations, alors que des jeunes filles en haillons guettent derrière la porte, et la tension naît de la précision de ces longs développements. Le livret d'opéra les ramasse au contraire; on a donc chez Manoury un monologue de ténor, interrompu avec une belle régularité par la Maîtrise des Hauts-de-Seine, à peu près ce qu'on appelait jadis, à l'époque de Rossini, une *aria con pertichini*. Pas exactement l'équivalent des tableaux kitsch que K. acquiert pour se ménager les bonnes grâces du peintre, avant de sortir de son atelier en enjambant le lit — mais on pense tout de même que *Le Procès*, ici, est devenu du pastel. Sous le texte ambigu de Kafka (lequel s'étouffait de rire quand il lisait ses paraboles en public), Philippe Manoury n'a pas mis une musique de l'indécidable. La sienne a quelque chose de bien installée au contraire, la cadence des événements est tranquille, ses couleurs chatoient; elle parle, pour citer à nouveau Canetti, «le dialecte de ceux qui sont repus». Il est vrai que Manoury maîtrise celui-ci avec un tel brio qu'au bout du compte sa conviction emporte la nôtre. MARTIN KALTENECKER

## DIALOGUES POUR ORCHESTRE

Une œuvre de Marc-André Rappaz créée par l'OSR

« Composer ne consiste pas à *mettre ensemble*, mais à *mettre en relation* — c'est-à-dire à modeler et à ordonner les moyens musicaux auxquels on fait appel pour en faire les supports de l'unité à réaliser, ces moyens acquérant, par-là même, une fonction expressive ». Le compositeur genevois Marc-André Rappaz (\*1958) pourrait bien méditer cette phrase de Helmut Lachenmann<sup>1</sup>, tant ses *Dialogues pour Orchestre* (2000), créés le jeudi 1<sup>er</sup> février 2001 au Victoria Hall de Genève par l'Orchestre de la Suisse Romande sous la baguette de Michel Plasson, semblent montrer très exactement le contraire.

Commande de Radio Suisse Romande Espace 2 dans le cadre du « Cycle Création » de l'OSR, les *Dialogues* puisent leur inspiration dans les jardins de Jinan, « capitale de la province chinoise du Shandong, puis [cette inspiration] s'est concrétisée dans les jardins de Beijing et dans quelques, plus modestes, petits jardins privés de Genève », ce que nous apprend le compositeur dans son texte de présentation. Comme l'indique le titre, la pièce est construite sur l'idée du dialogue : Marc-André Rappaz s'est inspiré des « divergences, différences » entre les notions occidentale et chinoise du dialogue que le compositeur a lui-même pu expérimenter à Genève, où le dialogue s'est essentiellement articulé sur les « différences qui séparent nos cultures », et en Chine, « porté sur notre mode et notre art de vivre occidental, notre appréhension du monde ». Mais c'est plus encore en partant de l'ouvrage de Yves Winkin, *La nouvelle communication*, que M.-A. Rappaz a trouvé le thème de sa pièce : « Le premier chapitre porte le titre : " le télégraphe et l'orchestre ". A l'image du rôle du musicien d'orchestre et de l'écoute que nous en avons dans l'orchestre, l'individu, dans son rapport aux autres, participe autant à une communication d'ensemble qu'il est l'origine ou l'aboutissement de cette communication. Winkin compare alors la partition à " une grammaire du comportement que chacun utilise dans ses échanges les plus divers avec l'autre. C'est en ce sens que l'on pourrait parler d'un modèle orchestral de la communication, par opposition au modèle télégraphique. " Ceci souligne l'importance des *orchestres* dans lesquels nous nous insérons : interactions, famille, institution, société, culture. La découverte du monde nous offre la diversité des partitions ! Ces variations sur un thème sont à l'origine des *Dialogues* ». Vaste programme : si le texte de Rappaz nous apprend encore que la pièce est composée de cinq parties (*Le portail est ouvert.../ ...jardin à l'est, ...passages, ...second passage/...jardin sud, ...encore un passage/ ...jardin à l'ouest, ...et plus au nord/ ...le portail est dans l'ombre*) — ce qui laisse entrevoir une intention pour le moins *directionnelle* dans cette composition, l'épreuve de l'écoute de ces *Dialogues* ne convainc guère. Conçus pour grand orchestre avec percussions fournies, les *Dialogues* trahissent d'emblée ce qu'on savait depuis longtemps au sujet de M.-A. Rappaz, savoir son admiration pour Lutoslawski. Les *Dialogues* sont une succession de longues sections planes le plus souvent confiées aux cordes, parfois traversées de houles on ne peut plus lutoslawskiennes, sur lesquelles viennent se greffer quelques ponctuations rythmiques éparses, notamment celles de wood-blocks ; on relève aussi quelques tenues menaçantes de cuivres graves, des monodies ouvragées au hautbois... L'auditeur est aidé dans le repérage de ces plages par une ponctuation marquée pour chaque début et fin, le plus souvent un grand accord *fortissimo*. Difficile de dégager dans cette succession de « moments forts » (au sens premier du terme) un sommet dramatique, tant ces moments finissent par s'annuler mutuellement.

L'inarticulation du tout est le problème majeur de ces *Dialogues* : incapacité à trouver un lien quelconque entre ces grandes plages, déjà fort sommairement articulées en elles-mêmes. Les sections se suivent — et se ressemblent — sans même l'ombre de quelques tuilages, des amorces de développements factices semblent s'amorcer ça et là, par de grands crescendos du tutti qui cèdent leur place à des sections *piano*. Peu de couleurs aussi, un comble au vu de l'orchestre étoffé qu'exige la pièce, et la direction mécanique et sans passion de Michel Plasson n'est certes pas la première responsable de cet effet de pâte terne. Au total, un petit compendium des lieux communs de l'écriture orchestrale contemporaine.

JACQUELINE WAEBER

1. « Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l'écoute ». *Inharmoniques*, 8/9 (1991), p. 262.

## UN SPECTATEUR RESTÉ AU MILIEU DU GUÉ

« *Jenufa* » de Leos Janacek au Grand Théâtre de Genève (2, 4, 7, 9, 12 et 14 mars 2001)

Un peu comme les élans démentiels ou avortés de la musique de Scriabine agissent à la manière d'un poison qui s'infiltrerait progressivement et déclenche une émotion à retardement, les éléments constitutifs du langage de Janacek frappent en plusieurs temps : la même cellule contient à la fois un agent immédiat — souvent lié aux emprunts à la musique populaire —, puis un « parfum » — c'est-à-dire un caractère expressif dont la réception se dilue dans le temps —, enfin une expression intime et dense, porteuse du sens. *Jenufa* met en adéquation ce fonctionnement sonore et la trame dramatique. La thématique est socialement, historiquement et géographiquement datée — la campagne morave de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle —, mais les passions qui s'y dévoilent possèdent une métaphore pour chaque individu, quelque soit le contexte ; il y a donc (au moins) deux strates du discours où s'entremêlent habilement l'anecdotique et l'universel. Et donc, metteur en scène et chef d'orchestre sont appelés à relever un même défi : montrer et faire entendre, en les hiérarchisant, tous ces niveaux de discours et, plus particulièrement, mettre en évidence ce qui parle autant au public genevois du début du XXI<sup>e</sup> siècle qu'au public tchèque un siècle plus tôt.

Dans la production présentée en mars dernier au Grand Théâtre de Genève, le résultat est inégal. A l'évidence, Jiri Kout baigne dans cette musique et connaît la partition comme sa poche : l'architecture des scènes et des actes est clairement définie, de même que les tensions et les directions des flux musicaux. Mais cela se pratique au détriment d'une effervescence de l'instant, d'un souci du détail et des microclimats. Les cordes de l'Orchestre de la Suisse Romande, en particulier, passablement désunies, sonnent trop mat, là où le discours sonore exige cette même diversité de timbres et de phrasés que dans les deux quatuors du même compositeur. Quant à la mise en scène de Guy Joosten, elle laisse le spectateur au milieu du gué : par opposition aux costumes villageois banalisés de Karin Seydtle, les décors d'André Joosten définissent un cadre plus intemporel, plus impersonnel aussi, esquissent encore des lignes de tension ; mais qui sont alors ces personnages qui évoluent trop uniformément sur le devant et non dans toute la profondeur de la scène ? Jouent-ils une simple histoire sordide, ou détaillent-ils quelque fragment d'une universelle mosaïque des passions ? Les deux certainement, mais



selon un mélange d'indications finement suggérées et d'appels franchement téléphonés qui laissent le spectateur en déroute.

Reste la distribution, point fort de cette production — une caractéristique que l'on aura retrouvée dans la plupart des productions de l'ère finissante de Renée Auphan, telle une signature personnelle. On peut souligner la finesse du timbre d'Anne Bolstad (Jenufa) ou la présence vocale d'Elizabeth Bainbridge (la grand-mère) et de Jozsef Gregor (le bailli). Mais c'est surtout l'homogénéité du plateau qui convainc: des voix qui adhèrent à la musique en refusant l'éclat pour privilégier la modulation infime. Gordon Gietz mène ainsi parfaitement le personnage de Steva vers un écroulement progressif, tandis que Suzanne Murphy humanise son personnage (la Kostelnica) dans une belle maîtrise de la durée. A quand les mêmes sous d'autres directions ? **JACQUES NICOLA**

## DON GIOVANNI À LUCERNE

*Le Luzerner Theater poursuit avec succès sa collaboration avec la chorégraphe Reinhild Hoffmann*

Dans le petit paysage des théâtres suisses, le Luzerner Theater a réussi à se débarrasser de la lourde gangue d'une tradition ronronnante entretenue depuis près de quinze ans par la direction de Horst Statkus. L'arrivée en 1999 de Barbara Mundel à la direction du théâtre a été ressentie comme une véritable révolution, jugée bénéfique par la critique, emballée par la programmation éclairée de la première saison, mais insupportable pour une bonne partie du public lucernois, habitué au théâtre de boulevard et aux opérettes. A tel point que certains édiles municipaux s'en sont rapidement mêlés, exigeant même la démission de la nouvelle directrice (cf. *Dissonance* n° 65, 2000). Tenant bon dans la tempête, Barbara Mundel a affronté sa nouvelle saison 2000-2001 sans la moindre concession et il semble que les premières stupeurs passées, le public — qui semble cette année assez renouvelé — se laisse progressivement tenter par une programmation mêlant habilement l'ancien et le nouveau, à l'image de ce *Don Giovanni*, valeur sûre pour attirer les foules, présenté dans une mise en scène exemplaire, par sa sobriété et son refus de tout anecdotisme visuel, signée Reinhild Hoffmann.

La danseuse et chorégraphe allemande n'est pas une inconnue du public lucernois, puisque c'est à elle qu'on doit la stupéfiante mise en scène de *Luci miei traditrici* de Salvatore Sciarrino (novembre 1999), sans doute l'un des plus belles productions d'opéra montées en Suisse durant cette année, même si passée relativement inaperçue, ainsi qu'en août 2000, la mise en scène, moins convaincante de par son côté par trop artificiel, des *Kafka-Fragmente* de György Kurtág lors des Internationalen Musikfestwochen Luzern.

Avec Pina Bausch et Susanne Linke, Reinhild Hoffmann fait partie du noyau fondateur du «Neo Expressionismus» qui a secoué la scène chorégraphique allemande dans les années soixante-dix. Co-directrice artistique avec Susanne Linke du Folkwang Tanzstudio (1975-1977) puis directrice du Tanztheater Bremen (1978-1981), cette ancienne élève de Merce Cunningham et Alvin Nikolais a ensuite fondé sa propre compagnie, le Tanztheater Reinhild Hoffmann. Depuis 1982, elle est passée à la mise en scène d'ouvrages lyriques, comme *Erwartung* et *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, le *Journal d'un disparu* de Janacek (1994), ou encore *Idomeneo* (1996).

Avec *Don Giovanni*, Reinhild Hoffmann montait à Lucerne un ouvrage certes plus routinier que ceux de Sciarrino et Kurtág. Mais

comme toujours chez elle, le langage corporel et la gestique font l'objet d'un travail minutieux, permettant de dessiner au mieux les caractéristiques de chaque personnage — ainsi de la figure accusatrice de Donna Elvira, dont la gestique figée et mécanique annonce celle du Commandeur. Les déplacements travaillés des protagonistes sont encore renforcés par la sobriété du décor (Hartmut Meyer). Deux murets, l'un rouge, l'autre bleu, découpent asymétriquement l'espace scénique. Seule relative sophistication autorisée, le glissement d'un vaste mur arrière latéral pour le *finale* du premier acte, laissant apparaître le trio masqué (Don Ottavio, Donna Anna et Donna Elvira) faisant son irruption durant la fête villageoise, laquelle s'interrompt brusquement au cri de Zerline, hors scène mais aux prises avec Don Giovanni. Rarement mise en scène aura su restituer avec autant de violence la tension dramatique de ce *finale* qui n'est que mouvement, et qui constitue un écueil pour plus d'un metteur en scène. Reinhild Hoffmann sait judicieusement transposer son savoir chorégraphique dans le domaine de l'opéra sans pour autant en abuser, ce qu'elle avait déjà démontré avec brio dans le ballet mutique de l'opéra de Sciarrino. Ce *Don Giovanni*, emmené par un ensemble d'excellents chanteurs en début de carrière et par la direction précise de Patrick Furrer, fait en tout cas du petit Luzerner Theater l'une des scènes suisses d'opéra les plus passionnantes du moment. (Prochaines représentations: 29 avril, 18, 31 mai, 4, 6, 10 et 16 juin 2001.) **JACQUELINE WAEBER**

## CRUMB À CAEN

*19<sup>e</sup> festival «Aspects des musiques d'aujourd'hui»*



George Crumb à Caen

(© Sabine Matthes)

La ville de Caen accueillait cette année du 7 au 11 mars George Crumb (\* 1929) pour cinq jours de concerts, master-class et autres manifestations. Si les premières éditions d'«Aspects» s'articulaient autour de résidences de plusieurs compositeurs (comme Messiaen et Malec en 1982), depuis 1988 le festival a consacré la formule de la monographie: Stockhausen (1989), l'INA-GRM (1990), Kagel (1991), Xenakis, Dutilleux, Ligeti, Berio, Kurtág, Dusapin, Taira, Fedele — et Klaus Huber l'an dernier. Le danger de l'essoufflement a jusqu'ici été conjuré par l'éclectisme de la programmation, explicitement recherché par Jean-Marc Laureau, longtemps directeur artistique.

Le succès de ce festival s'est rarement démenti; sa singularité est d'associer les concerts (incluant parfois une commande pour l'Orchestre de Caen) à des lieux pédagogiques: le Conservatoire National de Région (CNR) de Caen, le Grand Auditorium et les locaux de l'Orchestre de Caen, rassemblés sous un même bâtiment conçu dans un esprit de participation réciproque (ainsi les professeurs d'instruments sont-ils en même temps membres de l'orchestre).

Cette année, l'équilibre était infléchi du côté des concerts, proposant un mélange d'incontournables de George Crumb (des *Makrokosmos* pour piano au quatuor *Black Angels*) et de pièces plus rares telles que *Quest* pour ensemble ou *The Sleeper* pour voix et piano.

Crumb souligne lui-même que depuis les années 1970 son écriture se refuse à l'idée d'évolution; dans sa conférence-entretien avec le compositeur, le 8 mars, Pierre-Albert Castanet fit remarquer qu'il s'agissait là d'une musique «immédiatement identifiable». C'est que l'œuvre de Crumb est un univers dont les composantes stylistiques sont à la fois stables et très différenciées, comme si toutes les œuvres n'étaient que différentes façons de contempler toujours les mêmes astres. D'où certaines caractéristiques omniprésentes, auxquelles l'intelligente programmation des concerts permettait d'être introduit : la citation comme écologie des langages musicaux, la dimension typographique de la composition, le caractère obsessionnel des stylèmes.

Le jour de l'ouverture du festival (mercredi 7 mars), Stéphane Béchy (directeur artistique et directeur du CNR) convia le public à dialoguer avec Crumb; le même jour se tenait, outre une première master-class, un atelier de calligraphie auquel faisait écho une petite exposition présentant d'emblée la singularité visuelle des soigneuses partitions de Crumb, notamment ses fameux cercles et spirales.

Le lendemain, le premier concert permettait de se familiariser avec une œuvre plutôt difficile d'accès eu égard à son caractère inaugural dans le festival, à savoir *Quest* (1994), pour guitare, saxophone soprano, harpe, contrebasse et deux percussions — magnifiquement interprétée en ouverture du concert par Louis-Marie Feuillet et l'orchestre de Caen, sous la direction attentive de François-Xavier Roth (chef d'orchestre adjoint pour la saison 2000-2001). La dernière œuvre en date de Crumb, *Mundus Canis* (1998), suite de «Cinq "Humoresques"» portraiturant les chiens successifs de la famille Crumb, était reliée à *Quest* par la guitare et l'emploi de certaines percussions. Curieusement, le moment le plus anecdotique était sans doute aussi le plus juste musicalement: en une sorte d'incursion du théâtre musical, le percussionniste doit jurer après son chien Yoda («sale chien!»), et rejeter sèchement le guiro utilisé pour mimer les sifflements et autres signes adressés au chien; si l'interprète joue trop le jeu de l'action scénique, il peut endommager son instrument (la répétition a montré ce danger), mais le tact d'Yvon Robillard donna tout son sens à cet effet de clôture, emportant la conviction. Enfin, en deuxième partie, on entendit *A Haunted Landscape* (1984) — principale œuvre orchestrale de Crumb, avec *Echoes of Time* and *The River* (1967) — dirigée par Mark Foster dont le travail minutieux permit à cette œuvre formellement déroutante (un paysage, ou plutôt sa perception) d'être appréhendée dans son unité.

Vendredi 9, lors du cours public d'interprétation préparant le concert d'élèves du 10, Crumb prit soin de s'adresser autant au public qu'aux élèves avec des remarques ponctuelles et des réflexions plus générales dans lesquelles le sens pédagogique de l'ancien professeur d'université perçait discrètement. En soirée, le concert

de Jay Gottlieb et Anne-Sophie Duprels permit d'entendre des œuvres importantes pour piano seul (*Processional* (1983) et une sélection de *Makrokosmos I* (1973) et *II* (1975) pour piano amplifié) ainsi que deux œuvres avec voix: *The Sleeper* (1984) d'après Poe et *Apparition* (1979) d'après Whitman, magnifiquement interprétées par la jeune soprano.

Malgré des conditions déplorables d'exécution (le Forum de la FNAC de Caen est mal éclairé et peu isolé des bruits environnants), le concert présenté par des élèves du CNR samedi 10 fut d'une grande qualité; on put entendre la *Sonate* de jeunesse (1955) pour violoncelle et *A Little Suite for Christmas, A.D. 1979* (1980) pour piano interprétés par des étudiants dont l'engagement reflétait un réel intérêt pour une musique désormais presque familière; et l'interprétation d'*Eleven Echoes of Autumn* (1966) pour violon, clarinette, flûte alto et piano aurait pu figurer dans l'un des concerts «officiels». Le soir, c'était au tour des professeurs: *Vox Balaenae* (1971), une des œuvres de référence de Crumb, se voyait opposer dans la première partie *Celestial Mechanics (Makrokosmos IV)*, «danses cosmiques pour piano à quatre mains» (1979): lectures très convaincantes, jeux de lumières sur la scène et choix d'interprétations concouraient à ancrer la première œuvre dans une sorte de *new age* non dépourvu de charme tandis que la dimension «athlétique» selon le mot de Crumb était privilégiée dans la seconde. La deuxième partie proposait *Federico's little songs for children* (1986) pour soprano, flûtes et harpe, manière intéressante de contourner (via Lorca) le «tube» *Ancient voices of children* (1970) — malheureusement absent du festival.

Le dernier jour était celui de la venue de l'Ensemble Inter-Contemporain pour un programme de musique de chambre. La répétition générale était ouverte aux élèves du CNR, malheureusement peu nombreux cette fois; on y vit Dimitri Vassilakis travailler, parfois avec les conseils de Crumb, le détail de la sonorité du piano amplifié dans des œuvres comprenant la suite de Noël jouée la veille par les élèves pianistes. Ce redoublement n'était que l'un des aspects d'une belle répétition dans laquelle Crumb s'investit particulièrement lorsqu'il fallut mettre de l'ordre dans les catégories sonores variées de *Black Angels* (1970), où les membres du quatuor à cordes sont aussi percussionnistes et un peu acteurs, manipulant tam-tam et verres d'eau, ou claquant des doigts dans les micros. Le concert fut à la hauteur de sa situation de bouquet final; on notera tout particulièrement la superbe version de la *Sonate pour violoncelle* que donna Jean-Guihen Queyras. On y entendit également l'acte fondateur de l'élargissement crumbien de l'idiome pianistique, *Five Pieces for Piano* (1962), ainsi que ce sommet de la musique de chambre moderne qu'est *Black Angels*, dont la force expressive parut au fond excéder l'univers de Crumb tel qu'il avait été présenté jusqu'alors.

Si l'impression de relatif effacement de la part de Crumb provenait pour l'essentiel de l'inévitable médiation de la traduction de l'américain au français, qui accentuait le fossé culturel caennopennsylvanien, l'engagement des élèves et l'intérêt du public furent constants pendant ces cinq jours, qui offrirent au final quelques remarquables moments de musique — en dehors bien sûr des concerts — notamment lorsque Crumb leva la gêne d'une jeune pianiste face à la pratique de l'*extended piano* en expliquant de quelle manière le mouvement du corps était impliqué dans telle phrase musicale comprenant des passages au clavier et d'autres dans les cordes du piano: il fallait s'inspirer de l'art qu'ont les bons percussionnistes de créer le legato simplement par leur façon de se déplacer d'un instrument à l'autre. NICOLAS DONIN



## LE GRAND BAZAR DES MUSIQUES

Présences 2001 : Festival de création musicale du 2 au 18 février 2001  
à la Maison de Radio France à Paris

Chaque année, le Festival Présences de Radio France, qui se déroule dans la «maison ronde», rassemble durant le mois de février un public qui ne fréquente que trop rarement les concerts de musique contemporaine. Au début des années quatre-vingt-dix, l'idée de Claude Samuel, alors directeur de la musique et de France Musique, fut de réitérer à Paris le Festival de Royan qu'il avait fondé au début des années soixante-dix, en mobilisant les deux orchestres de la maison: l'Orchestre National de France et l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Cette idée de départ a pris chaque année plus d'ampleur. Entre parenthèses, le festival Agora de l'Ircam parvient lui aussi durant le mois de juin à drainer un public invisible.

Les premières éditions du festival avaient chacune choisi pour emblème un compositeur: il y eut Luciano Berio, Iannis Xenakis ou encore Mauricio Kagel. Les deux dernières éditions, réalisées par Alain Moëne, ont pris le parti de libérer le festival de cette contrainte et de l'effet porteur de ces grandes figures de l'époque héroïque des années soixante-dix. Le public a continué à venir indépendamment de «l'effet de visibilité» généré par le vedettariat.

Alain Moëne a laissé au nouveau responsable de la création contemporaine, René Bosc, la charge de la réalisation technique de sa programmation qui était centrée sur l'idée que le baroque se serait infiltré aussi dans la musique contemporaine. Il posait la question sous forme d'une boutade dans son éditorial «Alors ! Tous Baroqueux ?». Pour corroborer son projet, il avait mis au centre du festival les instruments à cordes pincées, délaissés par les compositeurs aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, pendant la période tonale de la musique occidentale. C'est au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec la Seconde École de Vienne, que ces instruments revinrent sur le devant de la scène musicale avec d'abord la guitare et la mandoline ; puis les néo-classiques réintroduisirent le clavecin. L'attaque du son pour les modernes passait au premier plan du sonore.

L'autre élément présent dans cette réflexion autour d'une congruence entre les modernes et les baroqueux est l'apparition d'œuvres liées à ce moment historique chez des personnalités aussi différentes que Philippe Fénelon, Salvatore Sciarrino ou Klaus Huber. Si la conception hégélienne de l'histoire où chaque étape est subsumée par la précédente est caduque aujourd'hui, le compositeur d'aujourd'hui, lui, reste toujours de son époque.

En fait, le festival confirmait une grande dispersion des styles et des genres. Si les chiffres sont là pour flatter les tutelles avec 83 œuvres présentées pour 72 compositeurs, comprenant 39 créations dont 15 commandes de la Radio, il faut bien dire que la mémoire élague pour ne laisser que quelques personnalités sur le devant de la scène comme Hugues Dufourt qui avec *Lucifer* pour orchestre s'impose comme une des personnalités les plus riches de ce festival 2001. L'œuvre n'innove en rien sur le plan de l'orchestre mais elle parvient à conserver les caractéristiques de l'orchestre hérité de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tout en rénovant sa rhétorique. Au contraire, une personnalité comme Philippe Schoeller (né en 1957), qui était une des figures de proue du festival, s'inscrit dans la filiation de ses maîtres Claude Debussy, Igor Stravinsky et Pierre Boulez avec ses *Cinq Totems* pour grand orchestre qui ouvraient le Festival 2001 avec l'Orchestre National de France. Premier chef-d'œuvre, par sa perfection instrumentale, issu des *Alla Breve* (cycle de cinq pièces courtes d'un même compositeur diffusé pendant une

semaine pièce par pièce sur les ondes de France Musiques: outil de promotion au service des compositeurs mais aussi outil de marketing moderne pour imposer la musique d'aujourd'hui sans avoir à affronter l'audimat). Avec des personnalités comme le français Samuel Sighicelli, l'Allemand Enno Pope (né en 1969) et l'anglaise Rebecca Saunders (née en 1967), la musique européenne s'éloigne de l'héritage des pères pour inventer une musique plus impliquée dans les esthétiques d'aujourd'hui. Plaisir immédiat d'être sur scène avec un interprète de la qualité du contrebassiste Bruno Chevillon, Samuel Sighicelli au clavier numérique a su donner avec *Un souffle un sang neuf*. Avec *Knochen* de Enno Pope, c'est l'esprit des «années pop» qui revient mais avec la ruse en plus, il a un côté H&M dans la maîtrise du mauvais goût instrumental. Rebecca Saunders avec *Cinnabar, double concerto pour violon, trompette et ensemble et onze boîtes à musiques* et *Duo 3* pour alto et percussion s'est imposée pour la maîtrise instrumentale et formelle. Là, point d'ironie, de ruse mais un désir d'affirmer les personnalités instrumentales, un désir de son. Ces deux dernières œuvres ont été interprétées par l'Ensemble Modern sous la direction de Stefan Asbury. Cet ensemble instrumental a imposé sa marque sur le Festival Présences 2001, son interprétation de «...Zwei Gefühle», *Musik mit Leonardo* d'Helmut Lachenmann restera dans les annales. L'œuvre de Florence Baschet, *Femmes*, pour deux voix et ensemble, apportait à cette édition du festival la touche lyrique qui lui avait fait défaut les deux semaines précédentes, avec les noces des deux langues sémitiques aux prises avec l'écho. Chant de révolte, chant d'amour que l'ensemble Fa sous la direction de Dominique My amena à l'incandescence.

Il semble qu'une époque s'est achevée avec cette édition 2001. Il lui manquait une ligne éditoriale forte. Le festival doit se renouveler, il doit redevenir un lieu de propositions plutôt que d'être une machine administrative subissant la logique du clientélisme. Le public est là, la moitié du chemin a déjà été parcourue, mais l'autre partie reste à faire. OMER CORLAIX

## AVANT-GARDISME POUR ABONNÉS

Dernière Biennale berlinoise de la musique

Pourquoi la musique moderne ne serait-elle pas «belle»? Heike Hoffmann a réussi ce dont d'autres directeurs de festivals ne peuvent que rêver: faire sortir l'avant-garde de sa tour d'ivoire, l'amener au public, et *vice versa*. De la Biennale musicale de Berlin, elle entendait faire une «Fête de la musique contemporaine», et les chiffres sont éloquentes: dix-sept mille auditeurs pour vingt-deux concerts, ne comprenant pas moins de vingt premières auditions. L'attrait des programmes vient du principe de la confrontation d'œuvres anciennes avec celles du présent immédiat, ce qui semble simple, voire évident, mais n'en réserve pas moins des surprises du fait des éclairages croisés. Cela tient moins au «vieillessement de la musique contemporaine» qu'au fait que l'art moderne acquiert peu à peu une épaisseur historique: les œuvres s'inscrivent dans un contexte plus vaste, indépendamment de leur qualités novatrices, et déploient enfin toute leur complexité dans une tradition d'exécution qui commence à s'installer. Par conséquent, la Biennale de cette année rassemblait plus d'interprètes d'élite que toutes les précédentes, et ils ne venaient pas tous du cercle des initiés. L'aiguillon de la provocation s'est peut-être émoussé, mais est-il vraiment indispensable à la musique?

Après des années de rétrospective sur les vies musicales de l'Allemagne divisée, les regards étaient tournés cette fois vers les voisins — les Français, surtout. Ils allaient moins aux valeurs établies, Messiaen et Boulez, qu'aux compositeurs inconnus, méconnus ou qui n'ont pas donné toute leur mesure. Que de noms passés à la trappe et dont le potentiel novateur est resté ignoré! Mort trop tôt, en 1973, Jean Barraqué, l'antipode de Boulez, se voit enfin rendre un hommage tardif avec à peu près la moitié de son mince œuvre. Herbert Henck remplit de tension explosive la *Sonate* pour piano de 1952, une œuvre d'apparence brute, mais d'un contenu brûlant; le Klangforum Wien joue ...*au-delà du hasard* et *Le Temps restitué*, où des mondes sonores d'une complexité inouïe éclatent en contrastes violents, tandis que le *Concerto* plus amène de 1962/68 évoque un mélос plus palpable et presque nostalgique. Ces trois œuvres appartiennent à un gigantesque cycle inachevé, *La mort de Virgile*, d'après Hermann Broch. Chose surprenante étant donné le côté lapidaire du principe sériel, elles ont en commun des grandes formes, malgré l'interpénétration de tempos opposés, qui tend à la décomposition. Mort jeune lui aussi, Jean-Pierre Guézec, successeur d'Olivier Messiaen à la tête de la classe d'analyse légendaire du Conservatoire de Paris, déploie une variété insoupçonnée de couleurs et des structures en grille excitantes dans sa *Suite pour Mondrian* (1962/63), donnée avec une grande clarté par l'Orchestre symphonique de Berlin, lors du concert d'ouverture que dirige Johannes Kalitzke. Y répond *Transitoires*, de Gérard Grisey, l'un des principaux représentants de la musique spectrale française. Cette école qui dépasse le sérialisme est encore trop peu connue en Allemagne; le matériau y est organisé selon un système dérivé des spectres sonores; contrairement à la tendance «post-moderne», la musique spectrale croit encore au progrès en musique. Toujours de Grisey, *Taléa* tire sa rigueur formelle du vieux principe du motet isorythmique et démontre de manière exemplaire une caractéristique du compositeur: le mouvement tantôt contracté, tantôt distendu, des mêmes processus. Dans ce brillant concert de musique de chambre donné par l'ensemble recherche sous la direction de Lukas Vis figurait — en plus de la *Barque mystique* de Tristan Murail, qui vogue en couleurs tendres sur des déferlantes sonores — la première audition des *Figures libres* de Philippe Hurel. Ce dernier fascine en réussissant à intégrer dans la musique spectrale des intervalles hétérogènes, sans tomber dans l'arbitraire. Par leur attention pour les phénomènes sensibles et leur «antiromantisme» foncier, ces compositeurs sont tous des descendants de Debussy qui ont entendu la leçon de rigueur structurelle de Messiaen.

En Allemagne, ce retour à la «nature» des sons devait inévitablement susciter la critique à cause de son traitement «naïf», «a-historique», du matériau. A l'opposé, presque toutes les œuvres commandées par la Biennale cherchaient le salut dans des arguments extra-musicaux, d'origine presque «idéologique». Cela vaut même pour une œuvre comme *Ferne Nähe* d'Isabel Mundry, qui joue brillamment sur la spatialisation du son et s'attaque au rapport difficile entre le fond et la forme. Bien qu'il affirme qu'«un son est un son est un son», Georg Katzer aborde aussi des problèmes de société et de technique dans sa *SaxophoneMachine*. Une de nos préoccupations actuelles, le décodage du génome humain, est le sujet du *Homeobox* de Misato Mochizuki, dans lequel la musicienne explore le «patrimoine génétique relativement simple du piano et du violon», ses ramifications, ses superpositions et ses concentrations, pour aboutir à de monotones piétinements rythmés, inspirés de la techno. Si cette violence sonore manifeste encore une certaine originalité, *Schrödingers Katze* — le «chat de

Schrödinger» est une expérience mentale sur le problème de la perception dans la physique atomique — sert à Fredrik Zeller de prétexte bon marché pour lancer des vagues sonores montantes et descendantes, des degrés variés de densité et des entrées tirées au sort par ordinateur. Représentante de la génération précédente, Younghi Pagh-Paan recourt dans sa pièce pour orchestre *Dorthin, wo der Himmel endet* à des lignes vocales sinueuses et gémissantes, accompagnées de coups secs de baguettes de bois, de fragments de musiques et de textes allemands et coréens, pour évoquer la perte de la patrie. Malgré la tendance regrettable à la monumentalité de ses dernières œuvres pour orchestre, la compositrice réalise ici une confrontation plus convaincante avec le principe de la «note seule» que bien des bricoleurs ambitieux parmi ses cadets.

Les concerts d'orchestre étaient complétés par une série nocturne de piano d'un grand mérite, comprenant en particulier les cycles sériels monumentaux, mais tout en finesse, d'un élève anglais de Barraqué, Bill Hopkins (1943–1981). Elle culminait avec les *Sinfonien* pour 21 pianistes de Daniele Lombardi, *happening* bruitiste qui se perd rapidement dans l'ennui du ressassement d'effets sonores synchrones. Tout à l'opposé de ce viol brutal, le *Lohengrin* de Salvatore Sciarrino, adaptation ironique et poétique de Wagner, conçue comme une «azione invisible», fredonnée, sifflée et murmurée, inchantable aussi, presque inaudible du fait du laconisme des sons, mais qui ouvre un univers particulier pour toutes ces raisons. Pareille réduction, livrée à l'exégèse personnelle et située à la limite du refus, était une denrée rare à la Biennale. Sir Simon Rattle démontre en effet comment présenter de façon luxuriante un style moderne qualifié de rebutant en interprétant *Eclairs sur l'Au-delà...* d'Olivier Messiaen, grande et magnifique œuvre romantique, dont les excès de transcendance et de sensualité déchaînent l'enthousiasme du public. Or voilà que cette «avant-garde pour concerts d'abonnement» appartiendra désormais au passé! Joachim Sartorius, nouvel intendant du Festival de Berlin, qui reprend définitivement à son compte la Biennale musicale avec un financement assuré, a en effet licencié la directrice, malgré ses succès. A la place de la musique «abstraite», qui chasse les auditeurs avec ses prétentions intellectuelles, ce sera la «Klangkunst», le *cross-over* des genres et des styles les plus divers, qui se verra offrir une plate-forme au goût du jour. Ainsi se voit fermé un forum qui avait transmis le goût de la pensée indépendante et des questions dérangeantes, hérité des couches progressistes de la RDA, et qui était productif jusque dans ses échecs mêmes. ISABEL HERZFELD