

Comptes rendus

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 83

PDF erstellt am: **23.07.2024**

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

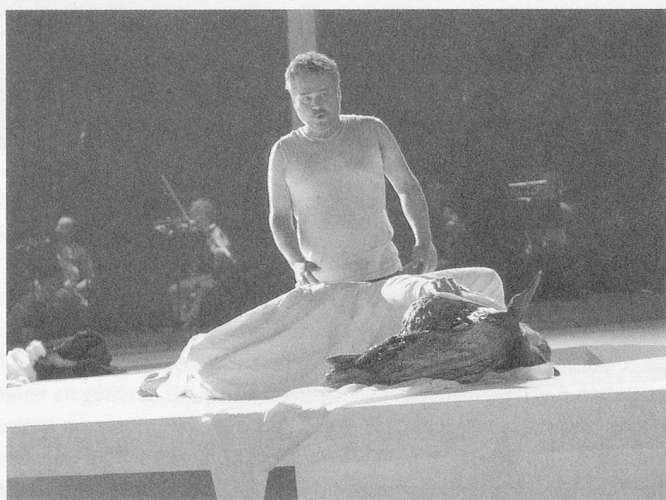
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>

LE MAUVAIS TINTEMENT DE LA CLOCHE NOCTURNE

Première audition de « *Die schöne Wunde* » de Georg Friedrich Haas au Festival de Bregenz, le 14 août 2003



Personne ne s'attendait à notre arrivée. Nous étions beaucoup trop tôt au restaurant du Casino, au bord du lac de Constance. C'était du moins ce qu'on pouvait lire sur le visage du personnel, qui comptait se détendre pendant que la clientèle se délectait encore de *West Side Story* sur la scène en plein lac ; le vent vers nous charriait des lambeaux humides de musique, qui se mêlèrent un peu plus tard au goût de plats de poisson huileux. Peu importe. Nous venions d'assister à *Die schöne Wunde* (« La belle blessure »), opéra en deux parties de Georg Friedrich Haas, dont la première audition avait été donnée à la *Werkstattbühne* (scène-atelier) de Bregenz.

« Je vins au monde avec une belle blessure ; c'était là ma seule parure. » Haas tire son titre de la nouvelle de Kafka *Un médecin de campagne*, et place la blessure au cœur de sa composition. Il ne raconte donc pas l'histoire avec les moyens du théâtre musical, mais laisse éclore merveilleusement, toute une soirée, la grande fleur imprimée sur le flanc du patient, avec la discordance typique de sa musique.

Le récit de Kafka ne sort pas indemne du travail de Haas, mais sert de point de départ à des broderies textuelles en filigrane. En guise de double torturé par l'Inquisition, Haas adjoint au médecin de campagne le prisonnier de *Le puits et le pendule* d'Edgar Poe. On sait que le médecin de campagne doit sacrifier sa domestique Rosa au palefrenier étranger et qu'il reconnaît n'être pas un réformateur du monde ; à la « froidure de cette époque malheureuse » (Kafka), Haas oppose un message utopique rédigé par Rosa

Luxemburg dans une vraie prison. On pourrait citer encore une foule de ces sauts livresques et de ces lectures transversales, où Haas convoque le *Cantique des cantiques* de Salomon, les *Métamorphoses* d'Ovide, ou *Roméo et Juliette*. Il aime aussi affûter les textes en les transformant en métonymies (les bougies, chez Shakespeare ou Poe, la lanterne branlante de l'écurie, chez Kafka, le pendule de Poe) ou en opérant des rapprochements singuliers. La libération apparente du prisonnier par des rats qui rongent ses liens combine Poe et Shakespeare (« Je sentis ses lèvres froides sur les miennes. » — « Le jour n'est pas encore proche. C'était le rossignol et non l'alouette. »). La dernière phrase de Kafka est le jugement qui manque chez Poe : « On ne se relèvera jamais d'avoir suivi le mauvais tintement de la cloche nocturne. » Contrairement à beaucoup d'opéras fondés sur un excès de littérature, le livret de Haas reste étonnamment compact d'écriture et de lecture.

Die schöne Wunde n'a pas le moindre héros. Les deux protagonistes, le médecin de campagne de Kafka (Johannes Schmid) et le prisonnier de Poe (Georg Nigl) sont traités d'emblée comme des corps étrangers. Ils ne pourront s'exprimer que quand leur « Moi » — « *Ich* » est la toute première syllabe de leur rôle — se sera dispersé dans le collectif du chœur (Ensemble Nova). Le « grand embarras » de Kafka s'exprime ici par le fait que les deux personnages sont complètement « déglingués » dès leur première apparition, et qu'ils ne reviendront jamais à eux tout au cours de l'opéra.

Haas considère *Die schöne Wunde* avant tout comme organe érotique. Pour célébrer le jeu des sens, il introduit une foule de « tu » en plus du couple kafkaïen Palefrenier/Rosa (Alexander Kaimbacher, Annette Stricker). On rencontrera donc Roméo et Juliette (« Tu veux partir ? »), Philémon et Baucis, ou encore Lorenzina et son amant inconnu, tirés des *Sonetti lussoriosi* de l'Arétin (« Serre les hanches et tiens-moi bien ! »). Dans le duo final, la soprano Melanie Walz et le contre-ténor Kai Wessel incarnent ce dernier couple dans l'homophonie la plus tendre.

Comme dans tout opéra raisonnable, tout tourne ici aussi autour de l'amour, de la mort, du désespoir et de la sexualité. Mais Haas n'écrit pas un opéra érotique en se tournant platement vers chacune des matières retenues, il ne demande pas non plus à l'auditeur de s'identifier au sort individuel des personnages. Ce qui importe est plutôt la manière dont il combine et sépare ses textes en composant, car ce sont eux les véritables protagonistes. La manière dont les textes se repoussent ou s'interpénètrent crée un drame musical séduisant, qui s'articule autour de la transformation et de la tension permanente des matières littéraires et des matériaux musicaux. Haas exprime cela directement, par une grammaire microtonale qui n'établit pas d'ordres fixes, mais maintient les spectres sonores en perpétuelle oscillation ; ainsi, un accord d'harmoniques reposera sur une fondamentale sous-tempérée.

Haas prend son temps — tout son temps. Dans la première partie, il déploie une foule de genres de déclamation vocale, à un tempo parfois excessivement ralenti. Les parties vocales sont imprégnées de la pureté des intervalles des instruments, ce qui rend impossible la simulation des émotions par le vibrato excessif typique de l'opéra. Sous la direction de Sylvain Cambreling, l'excellent Klangforum Wien édifie lentement des espaces harmoniques perceptibles dans tous leurs détails grâce à la bonne acoustique de la *Werkstattbühne*. La musique s'inspire souvent de la nouvelle de Poe. Pendant deux courtes phases d'obscurité, le public cherche à s'orienter dans le noir, comme le prisonnier de Poe dans son cachot ; un immense pendule sonore peut osciller à grande amplitude, parce que les instruments et les choristes sont disposés en cercle autour des auditeurs ; des gammes descendantes infinies

cherchent le fond du puits invisible de Poe. Ce ne sont pas là des objets pris dans un répertoire fixe de symboles sonores prédéterminés littérairement, car il arrive que la littérature continue à bourgeonner dans la musique. Chez Poe, le prisonnier parvient à arrêter le pendule au dernier moment, avant qu'il ne lui tranche le corps ; chez Haas, il continue à osciller jusqu'à ce que, dans la strette de la seconde partie, il entaille littéralement la chair de la musique et la déchire en lambeaux.

Die schöne Wunde contient aussi quelques particules sonores anciennes, usées, qui causent une gêne étrange. La lettre de Rosa Luxemburg est toujours accompagnée par une ligne pentatonique, « le chant faux des enfants » de Kafka (« Réjouissez-vous, patients, / le médecin est mis dans votre lit ! ») évoque sciemment des séquences chorales boiteuses, à l'unisson. Le chœur, qui fait aussi office de médiateur entre l'harmonie instrumentale et les solos de chant, incarne souvent des collectivités hostiles (famille de Kafka, juges ou rats de Poe), qu'il grommelle indistinctement, comme en rêve, ou qu'il se déchaîne impitoyablement.

La mise en scène de Hermann Feuchter et Wolfgang Göbbel laisse à découvert les tensions de la composition et ne cherche pas à les enserrer dans le corset d'un opéra normal. Le décor est un labyrinthe où errent les personnages, sous un éclairage la plupart du temps froid. Le spectacle bénéficie de diverses interventions d'acteurs (Babett Arens et Walter Raffaeiner), qui accompagnent par exemple le duo final d'un cri muet. Les apparitions du chœur sur scène sont autant de moments forts, quand il harcèle par exemple le prisonnier, comme troupe tantôt de rats, tantôt de juges.

En mettant sur pied la série « Art de notre époque », cadre de la production coûteuse (deux représentations seulement) de l'opéra de Haas, le Festival de Bregenz s'inflige une belle blessure à côté des productions grand public de la scène sur l'eau. Cette complète réussite mériterait d'être reprise ailleurs, dans une vraie super-production. **MICHAEL KUNKEL**

UN REMONTE-PENTE AU FOND DE LA MER

Le « Klangraum Heiligkreuz », dans l'Entlebuch

La carte du rayonnement tellurique des éditions AT ne précise pas combien de *bovis* (unité de mesure de l'ancienne géomancie, rebaptisée « géobiologie ») émanent de l'endroit, mais ce pourrait bien être quelques dizaines de milliers. D'après la légende, un bœuf (latin *bos, bovis*) se serait jadis enfui d'Arras (France), une relique de la Croix entre les cornes, et aurait fini sa course dans l'Entlebuch, à un endroit où l'on construisit bientôt une église. C'est là, à 1 127 m d'altitude, que se dresse aujourd'hui l'autel de l'église de Heiligkreuz. Au XIV^e siècle, des cisterciens mystiques de Saint-Urban s'y installèrent. Suite à un vœu fait lors d'une tempête de grêle, le jour de la sainte Marguerite de 1588, l'église fut reconstruite et devint rapidement un lieu de pèlerinage. Heiligkreuz est donc un endroit qui enflamme l'imagination des pèlerins, mais aussi celle des promeneurs et des skieurs. Aujourd'hui, on découvre aussi que l'art pourrait être une manière de se faire connaître. Il y a trois ans, c'était l'exposition « bildSTOCK », aujourd'hui c'est le « Klangraum Heiligkreuz », un parcours sonore de trois bonnes heures qui conduit de la place de parc de la localité au sommet situé 300 m plus haut, en onze installations.

Ce « Klangraum » est toutefois littéralement ce que le jour est à

la nuit par rapport à la promenade sonore effectuée le 15 août, à l'occasion du festival de Rümlingen (voir le compte rendu d'Elisabeth Schwind dans ce numéro). Il serait en effet difficile de surpasser en magie et enchantement ce qu'on peut vivre en une nuit dans une sombre forêt du canton de Bâle-Campagne. À Heiligkreuz, la chose est de toute façon impossible à cause de la lumière du jour et du bruit ambiant. Le « Klangraum » n'est donc pas fait pour les noctambules. Pourtant, il faut saisir l'occasion offerte par le *Verein Kunst und Kultur auf Heiligkreuz*. Le « Klangraum » est plus banal, moins romantique, moins nostalgique, plus simple et finalement plus convivial qu'une balade nocturne ; mais du 29 juin au 19 octobre, on aura eu suffisamment de temps et de soleil pour jouir des installations. Des classes d'école en ont profité, car les enfants y trouvaient aussi leur compte, et même des vélos sonores, le dimanche (construits par Beat Huber). Certains jours proposaient en sus des actions sonores et des concerts. Mais reprenons les choses dans l'ordre et au présent !

Pour l'arrivant qui regarde vers le haut du mont sans se douter de rien, un bruit étrange sort de la grange en face de l'église ; on l'associera d'abord à quelque soufflet rural, mais il se révèle bientôt être une œuvre de Roman Signer : un trou dans une caisse en bois, qui contient un aspirateur, laisse échapper de temps à autre un peu d'air, qui résonne dans une bouteille de verre. L'entrée en matière est donc aussi absurde que surprenante, et contraste avec le caractère bucolique du lieu. Le dernier cri embouteillé ! Cette merveilleuse désillusion mériterait en fait d'être placée en fin de parcours.

Les appareils métalliques de mensuration des pieds que Jacques Demierre a fixés dans le sol à dix *Points d'écoute* proposent une entrée en matière plus douce. Ils n'aiguisent pas votre ouïe autant que ses tapis, qui étouffent vos pas dans la forêt de Rümlingen, mais ils vous invitent quand même à vous arrêter et à écouter. Tout comme *Insect*, un peu plus loin, une installation de la Lucernoise Marie-Cécile Reber, qui renvoie dans la nature des bruits d'insectes réels et altérés par quatre mini-haut-parleurs dissimulés dans le pré. Une mouche s'est arrêtée sur un haut-parleur. Perçoit-elle quelque chose ? Et comment ? Les installations sonores ne sont pas un acte de familiarité complaisante vis-à-vis de la nature. Elles y opposent quelque chose qui agit sur l'ouïe. On croirait alors un moment se trouver dans un lieu d'énergies. Tout — la fontaine, les cloches de vaches, les aboiements lointains des chiens de ferme — ne résonne-t-il pas plus clairement et plus fort que le reste du temps ? Suis-je déjà sensibilisé ? Ou en est-il toujours ainsi à la montagne ?

Pas de chance, évidemment, si, comme moi, on arrive à Heiligkreuz un jour sans vent ! Tant les mobiles bizarres — souliers, parapluies, chaudrons et autres engins — suspendus au remonte-pente par Daniel Ott et Hugo Gretler (*ora et labora* ou *alp/auffahrt*) que le *Turn-Cross-Element* de Niklaus Lenherr, à la place de pique-nique, restent muets. De même que, lors de ma visite, le haut-parleur de Roland Heini, censé rappeler des souvenirs (*Erinnerung*) des anciennes excursions dominicales de Radio Beromünster.

Le *Parcours sonore* en cinq stations de Barbara Jäggi et Jürg Meyer n'en est que plus bruyant ! Comme sur un parcours Vita, on reçoit des instructions pour entraîner son ouïe : une bascule fait un bruit de bâton à pluie, on sautille par-dessus des objets en fer blanc ou l'on frôle des baguettes sonores. Tout cela est très joli, mais vous laisse aussi un peu sur votre faim. À quoi bon ? Comme les cent mètres de la *Chügelibahn* (Toboggan à billes) d'Eric Schumacher, qui fait ressurgir des émotions enfantines. Comme on aurait aimé une fois construire une piste géante de ce genre ! Maintenant

qu'on en a l'occasion, elle paraît bien naïve ! On suit avec attention la descente des billes, mais quoi ? Il est vrai que, pour les enfants, ces deux installations sont une véritable attraction et une occasion de participer.

Les deux installations les plus imaginatives commencent par paraître tout à fait statiques, comme un décor. Érigé au milieu d'un pré par Urban Mäder et Peter Allamann, *zum Tanz* (un pont de danse abandonné) évoque immédiatement des souvenirs : Sali, Vrenchen, le ménétrier noir... Si l'on dévale la pente et qu'on saute sur le podium, on entend immédiatement un son pareil à celui de l'accordéon. En faisant basculer légèrement le plancher, on déclenche la musique, une danse à trois temps. On peut même actionner le vibrato ! Si une foule d'enfants s'y joint, l'installation devient une gigantesque batterie.

Plus calme et méditatif, mais non moins puissant : *Meersicht*, un fauteuil-cabine dressé sur un pré par Andi Rieser et Margrit Rieben. En s'y asseyant, on entend le bruit de la mer. On peut fermer les yeux et voir les vagues devant soi ou associer « paradoxalement » ce ressac au vert des arbres. Et soudain, la mer qui occupait ce paysage préalpin il y a des millions d'années ressurgira peut-être, ne laissant plus voir que quelques toits et la flèche de l'église. **THOMAS MEYER**

LA LUNE SE LÈVE, LA FORÊT SOUPIRE

Festival de Rümelingen : promenade sonore « witterung.stromaufwärts », août 2003

Où nous emmène l'autocar ? Aucune idée ! Il a déjà été assez difficile de trouver Rümelingen dans ce coin perdu du canton de Bâle-Campagne, où les villages portent des noms comme Känerkinden, Häfelfingen ou Diepfingen. Rümelingen, c'est quelque part par là. Pour les initiés, ce nom est familier, car depuis treize ans, été après été, il s'y déroule un petit festival de musique contemporaine. En province, l'avant-garde prospère encore sans entraves — du moins ici, à Rümelingen, preuve vivante de notre thèse. Cette année, nous nous enfonçons plus encore dans la province, le long d'un vallon appelé « Chrindel », qu'il s'agira de remonter à pied et de nuit. Mais ça, nous l'ignorons encore, de même que nous ignorons que le Chrindel sera bientôt déclaré réserve naturelle. À un moment donné, l'autocar ouvre ses portes et nous abandonne dans l'obscurité, munis des bons conseils d'une préposée à la sécurité : marcher en gardant toujours les lampions bleus à notre gauche, ne pas quitter le sentier ; les passerelles et les ponts sont éclairés des deux côtés. Nous nous dirigeons courageusement vers la forêt, la pleine lune et Mars bien en face, et humons l'ambiance.

La forêt est silencieuse, les oreilles se dressent. Pourtant, nous ne sommes pas seuls. L'affluence était grande devant la salle de Rümelingen — même les organisateurs en furent surpris — et le chauffeur devra rouler jusqu'à trois heures du matin pour déposer tous les curieux au point de départ de la promenade. Mais pour la forêt, nous sommes relâchés seuls ou en couple, à peu près toutes les minutes, et les ténèbres happent gentiment les noctambules dans une sorte d'intimité. « Psst ! », murmure un buisson. Nous nous arrêtons. Tendons l'oreille. Rien. Ou quand même ? Quelque chose n'a-t-il pas traversé le sentier ? Un martèlement, d'abord à droite, puis plus loin derrière, et soudain la forêt semble bruisante d'ouvriers invisibles. La Nuit d'été de Shakespeare doit avoir résonné comme cela. Bourdonnements, froissements, des feux follets

sonores étincellent dans la forêt, forment des chaînes à grande distance ou passent d'un saut devant vos oreilles. On ne les voit pas, mais on les sent, littéralement, les esprits des eaux et les lutins de la forêt, les gnomes et les elfes. Les profanes parlent d'« installations sonores ». Quel blasphème pour ces soupirs panthéistes du paysage !

Une quinzaine d'« artistes du son » (*Klangkünstler*) et une foule de musiciens sont impliqués dans ce parcours sonore « witterung.stromaufwärts », qui a déjà commencé à Rümelingen, en attendant l'autocar, dans le sas de Josh Martin, « Klangschleuse ». Dans les douches et les vestiaires, les oreilles sont « lavées » par un puissant souffle de toutes les impressions sonores de la journée. Après cette lustration cérémonieuse, on est prêt à se diriger vers la forêt, guidé par les « Blue Companions » — les trois mille vers luisants d'Ulrich Kerkmann —, qui rassurent les marcheurs sans trahir les secrets nocturnes du parcours sonore. Les musiciens ont placé dans la forêt toutes sortes de matériaux, à commencer par des instruments aussi banals que la contrebasse et le tuba (Daniel Ott : « stromabwärts. rauschen/fall »), ou la batterie et des verres (Fritz Hauser : « Irrlicht » ; Sylwia Zytynska : « Vogelfrei » ; Christian Dierstein : « Waldteufel »), mais aussi 153 bouteilles ornées de lumières minuscules, suspendues à des branches, qui laissent s'échapper régulièrement des gouttes tombant sur du métal (Helmut Lemke, « hastige Laute keinesfalls mittels Hast »). Ça et là, la voix joue un rôle (chez Sylwia Zytynska et dans « Stimme Nachts » de Carola Bauckholt). Quant à Urban Mäder (« Klangschweife »), il éparpille en divers endroits du parcours des phénomènes acoustiques passagers comme autant de pluies d'étoiles filantes.

Étant donné qu'en forêt et sur un trajet de quatre kilomètres, il n'est guère possible de poser des câbles et que les installations sonores « classiques », actionnées à l'électricité, n'étaient faisables qu'en certains points, les artistes se sont souvent concentrés sur les sons et matériaux trouvés sur place. Jacques Demierre (« Sans Titre ») propose même une sorte d'installation négative : un gazon artificiel étouffe les pas, et cette « soustraction » attire l'attention sur le bruit de la marche elle-même. Ou les musiciens exploitent alors sur leurs instruments les bruits de la forêt — pour notre plus grand bonheur. « Est-ce que c'est du vrai ? » est sans doute une des questions les plus fréquemment posées cette nuit-là. Car souvent le ruisseau ne chantait qu'un peu plus haut, le vent ne secouait les arbres qu'un peu plus fort que par une nuit de lune normale. Les frontières entre l'art et la nature se brouillent. Mainte installation joue sur cette incertitude avivée par l'obscurité. Impossible de savoir d'emblée si les bruits de « Waldesruh » (Christina Kubisch), entendus par écouteurs, avaient été produits à l'avance ou étaient repris en direct dans la forêt, avec les moyens de l'électronique. Inversement, des phénomènes naturels revêtent une apparence artistique, comme la gigantesque cascade, dont on entend dire qu'elle serait alimentée par un tuyau de jardin. « Transformons-nous le Chrindel en jardin, ou est-ce lui qui nous transforme en partie de la nature ? », demande Manos Tsangaris, qui vend des « reliques » acoustiques et des souvenirs à son kiosque, « Natur: Doku-Bude Kiosk 1 ».

Comme pour aggraver encore ladite incertitude, se découvre après un raidillon la scène surréaliste d'une clairière baignée de lune et semée de lits (Miguel Rothschild, « Einundfünfzig Nächte »). Ici et là, des gens s'y reposent — des musiciens, peut-être, qui s'accordent une petite pause. Ou les dormeurs font-ils partie de l'installation ? Gagnés nous-mêmes par la fatigue, nous atteignons enfin le but de la promenade, une ferme où l'on peut déjeuner et où Ruedi Häusermann, Martin Hägler, Philip Läng, Martin Schütz

et Giuseppe Reichmuth ramènent progressivement les visiteurs à la réalité par un « très long concert en l'honneur de l'aube ». Dernier trajet en autocar pour rentrer à Rümlingen. Au loin, un chien aboie, des cloches de vaches tintent dans un pré. De vraies cloches, cette fois — apparemment, du moins... ELISABETH SCHWIND

LA ROQUE-D'ANTHÉRON 2003

Un festival local à visée internationale

Après les annulations des festivals de Marseille, d'Aix-en-Provence et d'Avignon, un miracle s'est produit pour la 23^e édition du Festival international de piano de La Roque-d'Anthéron qui a pu se dérouler sans encombre — du 6 juillet au 23 août — en dépit de mot d'ordre de grève générale des intermittents du spectacle. Ce festival est d'abord l'œuvre d'un Marseillais d'origine italienne, Paul Onoratini¹, qui s'installa en 1948 à l'âge de vingt-huit ans à La Roque-d'Anthéron (Bouches-du-Rhône), une petite ville de 1 100 habitants située au seuil du Lubéron. Il y fonda un centre médical de diététique et de balnéothérapie dont la réputation n'a pas cessé de croître. Puis, de 1959 à 1989, Paul Onoratini fut systématiquement réélu maire de La Roque, siégea au Conseil général du département. Trente ans plus tard, la petite ville avait quadruplé le nombre de ses habitants. En 1971, à l'initiative de son fils Bernard, pianiste amateur, et de la DRAC² un festival consacré au piano était créé à l'abbaye de Silvacane qui se situe à l'entrée de La Roque. Dix ans plus tard, grâce à l'acquisition par son père du parc du château de Florans, le rêve pouvait devenir réalité avec l'aide d'un directeur artistique, le Nantais René Martin³ qui reçut cette année une Victoire de la musique pour l'ensemble de son travail.

L'économie du festival⁴ est fondée sur le bénévolat et la billetterie. Le festival salarie à l'année une trentaine de personnes, renforcée l'été par 240 bénévoles au plus fort des festivités. Les 90 concerts à l'ombre des 365 platanes plus que centenaires du parc accueillent chaque année plus de 70 000 spectateurs. Festival intergénérationnel, il rassemble tous les âges autour du piano et d'un répertoire musical qui s'étend des années 1700 au seuil du XXI^e siècle, *grosso modo* du Cantor de Leipzig à l'Américain George Crumb (*1929), du clavecin au piano préparé ; soit trois siècles d'histoire de musique, qui vont du baroque au postmodernisme en passant par le classicisme et le romantisme. Le piano illustre on ne peut mieux le processus d'individuation qui saisit l'Europe au crépuscule du baroque. Il y a de l'olympiade dans le festival de La Roque-d'Anthéron. Onze pianos, dont huit de concert, sont à la disposition des musiciens ; le Steinway domine haut la main. Ce fut, en cette année d'anniversaire, le triomphe de l'Amérique sur la vieille Europe : voici un peu plus de cent cinquante ans, le facteur allemand de piano Heinrich Engelhard Steinweg (son patronyme sera anglicisé en 1864) et sa famille arrivent à New York pour fonder, sur l'île de Manhattan, en 1853, l'entreprise Steinway & Sons. En 1865, on inaugure, sur la 14^e Rue, l'une des premières grandes salles de concert moderne qui pouvait accueillir 2 000 auditeurs : le Steinway Hall ; outre les bureaux et les entrepôts de vente au détail, il abrita une manière de laboratoire pour le développement du piano de concert.

Chaque soir, à 21 h 30, à même la scène, posée sur un bassin d'eau turquoise, le piano, lové au centre d'une demi-conque, attend d'être pris en main par le pianiste qui fait face aux 2 300 spectateurs installés sur des gradins. L'art du piano conserve encore aujourd'hui son aspect agonistique, lié à l'affrontement des virtuoses au milieu

du XIX^e siècle ; une tension est toujours présente, que ne saurait masquer l'applaudimètre. Ainsi deux pianistes que tout oppose, deux soirs se croisèrent, se succédèrent sur la scène : Nikolaj Lugansky et Nicholas Angelich. Le premier était porté par la grande tradition du piano russe remontant à Rachmaninov. La tenue de concert choisie, en dépit de la canicule, fut le frac ; il conférait au soliste un air déplacé que n'eût pas démenti Madame de Senlis, dans un lieu où s'habiller à la bonne franquette constitue le comble du chic. Il semble qu'être au volant d'un Steinway crée des obligations. Il faut de la tenue, et ce concert en avait.

Au programme : Frédéric Chopin et Serge Prokofiev. Ce fut un Chopin crépusculaire, sans pathos dans la première partie⁵ du concert ; lui succéda un Prokofiev miné par le doute : la guerre civile qui déchira la métropole russe fut-elle bien nécessaire à l'accouchement du nouveau ? Le chant mélancolique du jeune Lugansky des quatre transcriptions (les numéros 6 à 10) du célèbre ballet *Roméo et Juliette* fut celui de l'amour rompu. Le concert s'achevait avec la *Sonate n° 6* de Prokofiev, où une virtuosité sans méprise tendait à la vertu. Le lendemain, sur la même scène, un autre athlète du piano se devait conquérir le public : Nicholas Angelich. Une chemise noire débordant sur un pantalon flottant donnait à sa corpulence une légèreté qu'accroissait une démarche chaloupée un tantinet lunaire, comme en apesanteur. D'origine américaine, c'est au Conservatoire de Paris (CNSMDP) qu'il se fit connaître comme un des musiciens les plus accomplis ; tout le répertoire de piano lui appartient. Il eût été en son temps un élève exemplaire, pour mademoiselle Nadia Boulanger. Son programme — Schumann et Ravel — fut à la hauteur des attentes. Les programmes deux « Nicolas » fournissaient, d'un jour sur l'autre, un magnifique miroir musical. Pour le comble de l'ironie ou de la préciosité, tous deux débutèrent leur concert par la même *Fantaisie en ut mineur* K. 475, où le tragique bouche l'horizon musical ; un voyage à tâtons dans les ténèbres éclairées par les rayons affadis d'un soleil saturnien. Nombre d'auditeurs, et nous aussi, accablés et sans voix, lâchèrent du tréfonds de leur âme : « C'est ça, Mozart. » L'indication « à la limite du silence », en exergue du troisième mouvement de la *Fantaisie en ut majeur* op. 17 de Robert Schumann, fut que trop vraie sous les doigts de Nicholas Angelich. Si certains s'attendaient au traditionnel coulé *interrompu*, ils furent à n'en pas douter floués. Dès le premier mouvement, le ton était donné : la « ruine » assurerait son emprise sur le discours musical : une lente descente aux enfers, pas à pas, noir sur noir... Un entracte devenait plus que nécessaire ; oublier, fuir, parler une coupe à la main, redevenir frivole⁶... Bien évidemment, la cloche sonna le rappel.

La seconde partie fut, avec Maurice Ravel, plus plaisante, le tragique devenait incongru. Certes, les trois « poèmes pour piano » qui composent *Gaspard de la nuit* (tirés de l'œuvre éponyme d'Aloysius Bertrand) ne sont pas des joyusetés, mais ont pour elles la fugacité du ton. Ainsi, comment trouver la fluidité et la vitesse du vers en prose : « — Écoute ! — Écoute ! — C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores... » Là, le pianiste se fit l'aède, le geste était le mot avant la parole, il évoque. L'interprète doit parvenir à la « virtuosité transcendante », soulignait Ravel. Avec *La Valse*, le vertige fut à son apothéose ; musique acousmatique par excellence, elle laissait entendre l'orchestre tout en cachant le drame du compositeur miné par une neurasthénie qui, douze ans plus tard, le mena au silence. Pour le moment, foin de tristesse, la joie : « Un tournoiement fantastique et fatal. » Avec Nicholas Angelich⁷, un concert est une rencontre, une écoute, un plaisir qui nous délivre du piano-marathon propre à La Roque⁸.

« Un souvenir devient fragment lorsqu'on le perçoit comme étranger et intime, lorsqu'on se rend compte qu'il est signe du présent autant que du passé », dit le pianiste Charles Rosen en conclusion d'une analyse de l'opus 17 de Schumann⁹. Le compositeur George Crumb aurait pu utiliser cette citation pour qualifier les volumes de ses *Makrokosmos* composés au seuil des années 1970, et qui fut interprété par le pianiste Toros Can¹⁰ (32 ans), dans la salle des fêtes du petit village de Rognes, à 11 h 30 (l'autre volet du festival est de permettre d'entendre, le matin dans les villages environnants, des œuvres du répertoire contemporain). Le piano devenait un Cabinet des merveilles de timbres. Engagé dans un corps à corps sans pitié avec le piano, Toros Can révéla l'aspect physique de l'œuvre, l'obligeant à changer continuellement de positions : assis, debout, penché... Il dut aller cueillir le son, une musique du « dedans-dehors ». L'œuvre comprend deux livres de douze pièces chacun ; chaque livre est articulé sur le calendrier zodiacal. Il est organisé en trois cycles de quatre pièces. La dernière pièce du cycle, nommée *Symbol*, évoque le Symbole ou Credo de Nicée. Chaque *Symbol* a une représentation graphique différente sur la partition. Les deux livres forment un miroir de citations des compositeurs du passé. L'œuvre est à rapprocher des *Jeux* de György Kurtág.

Avec la *Sonate* de Jean Barraqué (1928-1973), c'est le chef-d'œuvre d'un jeune homme de vingt-quatre ans, contemporain de Crumb, qui était interprété dans le temple de Lourmarin, ce petit village vaudois (8 août). Le climat est tout autre. Le décalogue, accroché au mur en hauteur face aux fidèles, nous fixait littéralement du regard, impossible de nous en détourner. L'œil s'arrêtait inévitablement sur le troisième interdit : « Tu ne feras pour toi ni sculpture ni image. » Si Crumb est un iconodule, un amoureux des images, d'un son chatoyant, Barraqué est iconoclaste, il est massif. Sa musique recherche l'épure. Elle est contemporaine de l'architecture d'un Pouillon¹¹, celui qui aimait la massivité sans fioriture des chapiteaux corinthiens de l'abbaye de Silvacane. Sérielle, la musique est au service d'une idée : mettre à jour toutes ses composantes. Elle est une mise en forme des dynamiques, des vitesses, des hauteurs, des plans sonores. L'œuvre est le pendant de la 2^e *Sonate* de Pierre Boulez, composée quatre ans plus tôt. « Musique vertige ! », semble nous hurler le piano du Suisse Herbert Henck¹². Des attaques telluriques laissèrent le public tout transi ; un volcan sonore avec ses éclats et ses pauses, un temps musical précipité puis ralenti, suspendu, en attente. Quarante minutes en hébétude, comment cela a-t-il pu arriver après Chopin, Schumann, Ravel ? Il y a bien les colères d'un Beethoven ou les fougues orchestrales d'un Liszt, mais que faire après ? **OMER CORLAIX**

1. Il est toujours surprenant de lire sous la plume d'élus locaux que la culture est systématiquement mise à mal par des « féodaux et barons locaux » chargés de « choisir le bon et le mauvais goût ». (Cécile Helle, Christian Martin et Arnaud de Montebourg, *Culture : reconstruire sur les ruines*, « Le Monde » du 18-08-03.) Il me semble, à la lecture des manuels d'histoire, que les condottieres, n'ayant eu dans le ciboulot que la rapière facile, n'ont pas laissé une trace flatteuse.

2. Direction Régionale des Affaires Culturelles, service de l'État en Région qui alloue des subventions à des projets artistiques.

3. Pur produit local de la démocratie chrétienne par un sens inné du terrain et des gens. Il est aussi le créateur des Folles Journées de Nantes qui, pendant une fin de semaine, proposent un week-end de concerts tous azimuts autour d'un thème musical. C'est l'équivalent du Tour de France cycliste.

4. Le budget global était de 2,13 millions d'euros en 2002, pour une subvention départementale de 380 000 € et une aide de l'État de 22 000 € depuis 2002.

5. Chopin, Nocturne n° 1 en *ut* mineur op. 48, Ballade n° 3 en *la* bémol majeur op. 47, Nocturne n° 2 en *ré* bémol majeur op. 27 et la Ballade n° 2 en *fa* majeur op. 27. (8 août, parc du château de Florans.)

6. « La frivolité est le fluide d'une situation du monde dans laquelle la masse centrale des comportements quotidiens trouve sa justification à partir d'un motif relevant de l'amusement. » Peter Sloterdijk, *Si l'Europe s'éveille* (Mille et Une nuits, 2003, p. 34).

7. Nicholas Angelich, Ravel (comprend *Miroirs*, *Gaspard de la nuit* et *La Valse*), Lyrinx, distribution Harmonia mundi, Lyr 170, 2001.

8. Ainsi le jeune pianiste Mei-Ting Sun, en dépit d'une programmation passionnante (Bartók, *Sonate pour piano* Sz. 80, Bach, *Partita n° 5 en sol majeur* BWV 829, Nancarrow, *Tango ?* et Chopin, *Douze Études* op. 25) présenta un programme monochrome, lissé par une technique irréprochable. Le piano devenait une nouvelle illustration de l'esthétique fadeur. (10 août, parc du château de Florans.)

9. Charles Rosen, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains* (Paris, Gallimard, 2002, p. 161).

10. George Crumb, *Makrokosmos* par le pianiste Toros Can, L'Empreinte digitale, 2003. Il s'était fait remarqué par deux précédents enregistrements : le *Ludus tonalis* de Paul Hindemith et l'intégrale des *Études* de György Ligeti sous le même label. Toros Can fut lauréat, en 1998, du Concours international de piano d'Orléans.

11. Fernand Pouillon (1912-1986), architecte méditerranéen haut en couleur, mais aussi adepte d'une architecture moderne par la modernité cistercienne. On lui doit un très beau roman où il met en scène l'abbaye de Silvacane au Moyen Âge : *Les pierres sauvages* (Paris, Seuil, 1964).

12. Herbert Henck est aussi un excellent improvisateur. ECM vient de sortir deux disques dans un coffret comprenant un réenregistrement des célèbres *Sonatas et Interludes* de John Cage et un enregistrement de ses *Festburger Fantasien* (ECM NEW SERIES 1842/43 472828-2).

LES UTOPIES VÉCUES FLEURENT L'ENNUI

Rencontres avec Heiner Goebbels, compositeur en résidence du Festival de Lucerne, et avec sa musique

Le voici donc, ce bagarreur de rue de la nouvelle musique, ce rejeton rock-and-rolleur d'une famille de musiciens, cet enfant du mouvement spontanéiste de Francfort, qui défilait avec le « Sogeanantes Linksradikales Blasorchester » dans des manifestations politiques, qui commença par étudier la sociologie, puis la pédagogie musicale, s'est éclaté dans le théâtre, et affiché avec les protagonistes de la gauche intellectuelle.

C'est le compositeur Heiner Goebbels — et il se conduit tout à fait correctement. Comme d'autres anciens enfants terribles tels que Joschka Fischer ou Daniel Cohn-Bendit, il fit son chemin, même si ce ne fut pas en politique. Il est aujourd'hui le principal compositeur en résidence du Festival de Lucerne, le plus important festival de concerts du monde. Malgré ce titre ronflant, il ne se voit pas représenter une culture élitaire : « Je me réjouis de ce qu'un public mixte, non prévenu, entre en contact avec ma musique dans le cadre du festival. » Voilà qui fait bien gentil. Le programme ne présente-t-il pas Goebbels comme « anti-compositeur » ? « Je suis fait au feu et n'ai heureusement pas besoin d'inventer de tels termes, ce qui fait que je les supporte très bien. »

Heiner Goebbels ne compose donc pas « contre », mais tout près des musiciens — ce qui ne veut pas dire qu'il écrive simplement n'importe quoi pour un interprète dont il connaîtrait les tours. Dans le cas de *Schwarz auf Weiss* (1995-1996), pièce de théâtre musical pour dix-huit exécutants, il a commencé de répéter avec les membres de l'Ensemble Modern dans les conditions de l'exécution réelle, avec décors, éclairages et toute la technique, avant d'avoir écrit la moindre note. Il s'agissait de découvrir par quoi ces musiciens connus pour leur virtuosité se distinguaient, comment ils réagissaient à des textes, quels instruments ils ne maîtrisent qu'à moitié, quels étaient leurs talents scéniques. La composition qui en résulta est une grande déclaration d'amour à l'Ensemble Modern, qui met aussi en valeur les qualités moins connues de la formation, quand elle apparaît par exemple en fanfare de cuivres infernale ou suit un cours collectif de violon.

Goebbels ne cesse de souligner qu'un tel projet n'est réalisable qu'avec un ensemble autogéré comme l'Ensemble Modern. Cela s'accorde avec sa revendication, qui est la suppression totale de la hiérarchie des paramètres musicaux et dramatiques. Un esprit anti-autoritaire sous-tend en effet la composition : les exécutants ont le droit de faire ce qu'ils veulent, mais d'une manière très maîtrisée et

professionnelle – jouer au ping-pong et projeter les balles sur une tôle ou une grosse caisse, laisser dégringoler des sourdines de trombone, se mouvoir seuls ou en groupe. Quand le public pénètre dans la salle du Centre de culture et de congrès de Lucerne, il entend lire à haute voix et écrire bruyamment ; il voit des musiciens habillés correctement entrer un à un en scène et s'asseoir sur des bancs. L'idée est de montrer l'art en gestation. Un air de Summerhill souffle sur Lucerne.

Goebbels souhaite que l'auditeur compose lui-même sa soirée. Non pas fortuitement, à la façon postmoderne, mais plutôt dialectiquement, à la Eisler. « Je m'intéresse à la liberté du spectateur de trouver une focalisation plus nette. » Il ne lui suffit pas que les critiques musicaux s'arrêtent à la description des différents matériaux qui constituent ses compositions, il s'agit de comprendre ce qui les unit. Dans *Schwarz auf Weiss*, la diversité du matériau reste d'ailleurs dans des limites raisonnables. Certains motifs peuvent être suivis sans difficulté du début à la fin de la soirée. Textes récités, bruits d'écriture, unissons effroyablement compliqués, solos jazzifiés alternent comme une succession sublimée de solos et de chorus, soudés par le mastic répétitif du *sampler*. Vingt-quatre numéros forment une grande suite pour piste sonore sur des textes de Poe, T.S. Eliot, Blanchot. De jolies petites surprises surgissent, comme le duo pour théière et piccolo, ou le numéro pour diapason et koto. Mais que reste-t-il à composer, pour l'auditeur ? Les matériaux ne suscitent pratiquement pas de friction entre eux, tout fond dans l'oreille comme du beurre.

Tout cela divertit aussi bien le public que les exécutants. Le plaisir est-il vraiment le seul but ? Tout en s'abstenant de déclarer la moindre intention, Goebbels tient des propos du genre : « L'unisson est la socialisation d'une figure musicale. » L'ensemble est-il pour lui une sorte de petite cuisine sociale où l'on expérimenterait ce qui est irréalisable à plus grande échelle ? « C'est d'abord un essai de créer des conditions de travail idéales. Un vieux slogan des spontanéistes est « crée-toi les meilleures conditions ici et maintenant, sans attendre le Jugement Dernier ». Sur ce point, je ne suis pas un bagarreur, curieusement. Il m'est impossible de réaliser quoi que ce soit de créatif dans des conditions d'adversité. » Le jeu se réfère-t-il à une réalité sociale ? « Vous pouvez le transposer dans un contexte social global. Les membres de l'Ensemble Modern agissent dans un régime d'autogestion. Personne n'est capable de se dépasser à ce point en y étant forcé. Vous pouvez bien y voir une métaphore politique. »

Aujourd'hui, Heiner Goebbels n'exprime plus de message concret, il ne sort plus manifester. Il affirme lui-même n'avoir pas de vision spéciale et ne vouloir importuner personne : « Je réagis, plutôt, à un prétexte, par exemple, à une commande, un son, un matériau, un texte. » *Schwarz auf Weiss* est une réaction à la mort de son ami Heiner Müller, qui apparaît en ombre parlante, comme dans le conte de Poe. Dans *Herakles 2* (1992), le texte du même titre de Müller sert de matrice à une œuvre concertante. *Industry and Idleness* (1996/2002) s'inspire de Hogarth et de Lichtenberg, *La jalousie* (1991) traite de l'ambiguïté sémantique du titre du roman d'Alain Robbe-Grillet.

La musique de Goebbels ne devient malheureusement pas plus intéressante quand l'aspect scénique disparaît. Le caractère de « piste sonore » de ses compositions semble peu fécond. Il possède une certaine maîtrise de la combinaison de matériaux, qu'il a peut-être acquise par des pièces radiophoniques telles que *Verkommenes Ufer* (1984) ou *Die Befreiung des Prometheus* (1985). Tout ce qui, dans ces pièces, frappait directement l'auditeur semble pétrifié dans les compositions pour ensemble, malgré la

prestation impeccable de l'Ensemble Modern sous la direction de Franck Ollu et la diction captivante d'André Wilms. Les lacérations radicales, témoins d'un état d'esprit historique, font place à des gestes policés, qui simulent mal la subversion. Même les fusées *glissando* éclatantes de la trompette ne font plus sortir personne de ses gonds. Dans pareil contexte, les salves sont domestiquées. Dans cette musique, des gestes qui se prétendent combatifs s'amollissent ; au lieu de respirer l'indocilité, ils exhalent un faux mélange de vanité, de consensus et d'ennui. Le *sampler* ressasse interminablement sa fatigue.

Voilà ce qui peut arriver quand les utopies se réalisent ! « J'ai vécu moi-même trois ou quatre concerts qui ont transformé mon existence. Je n'exclus pas que ma musique y parvienne aussi. Je suis désormais dans l'heureuse situation de pouvoir collaborer avec des gens magnifiques, dans des conditions vraiment fantastiques. Par rapport à la routine quotidienne du reste de la société, c'est effectivement quelque chose d'utopique. Mais la manière dont on produit permet aussi de communiquer quelque chose d'utopique au public. Il m'arrive souvent de constater que les gens sortent de mes spectacles le sourire aux lèvres. »

À Lucerne, Goebbels en a fait sourire plus d'un. Un peu de provocation n'aurait pas fait de mal, pourtant. Il est symptomatique de l'esprit de recyclage du compositeur qu'il ait au fond détourné la prestigieuse commande de composition liée à son statut de *composer in residence* de Lucerne. Au lieu de présenter une œuvre nouvelle, il n'a proposé en effet qu'une suite (« *Bildbeschreibungen* ») alignant les meilleurs moments de son opéra *Landschaft mit entfernten Verwandten*. Les organisateurs ne lui en auront pas voulu, car la campagne de charme a payé. Joué par la Philharmonie de Berlin sous la direction Sir Simon Rattle, et chanté par Jocelyn B. Smith et David Moss, *Surrogate Cities* (1993-1994) conclut le festival de façon brillante. Quel que soit le scepticisme qui s'impose vis-à-vis de Goebbels, reconnaissons que sa musique est parvenue à attirer des foules de jeunes gens aux concerts ! **MICHAEL KUNKEL**

UNE QUALITÉ TRÈS VARIABLE

10^e Fête des musiciens suisses au Tessin (19-21 septembre 2003)

On ne s'attend pas à ce que toutes les œuvres contemporaines présentées à une Fête des musiciens suisses soient également convaincantes, surtout quand il s'agit d'un « festival de premières auditions », comme l'annonçait la préface du livret (onze créations, dont dix commandes de l'Association suisse des musiciens à sept compositeurs et trois compositrices) ; mais il est tout de même inhabituel que la qualité des exécutions varie à ce point. Ce n'est pas que les interprètes tessinois soient moins capables que les transalpins : placé sous la bague de Olivier Cuendet, l'*Orchestra della Svizzera Italiana* témoigne d'un talent éminent, et, sous la direction avisée de Giorgio Bernasconi, les jeunes étudiants du *Conservatorio della Svizzera Italiana*, établi à Lugano, jouent des œuvres du XX^e siècle de Suisses et de compositeurs liés à la Suisse avec une conviction contagieuse. Pourtant, sous la direction du même chef, l'Ensemble réputé Oggimusic, en formation quelque peu inhabituelle, était manifestement dépassé par quelques-unes des six commandes dont il donnait la première audition. Le *Coro della Radio Svizzera Lugano*, en revanche, fait honneur à sa réputation. Fondé en 1936 par Edwin Loehrer, il est devenu, au cours des quarante ans passés sous la férule de ce dernier, l'un des chœurs (professionnels) les plus compétents d'Europe et a enregistré des

interprétations exceptionnelles d'innombrables œuvres de la Renaissance et de l'époque baroque, redécouvertes grâce aux recherches de Loehrer. Cette tradition se poursuit sous la direction éloquent de Diego Fasolis. Quelques-uns des treize motets à cinq voix écrits en 1558, dans le style ancien, par Manfredo Barbarino, compositeur italien qui résida quelque temps en Suisse, et sur des éloges des treize cantons-villes de Heinrich Glarean (*Helvetiae Descriptio*), alternaient avec la création de commandes passées à de jeunes compositeurs suisses. L'ancienne polyphonie chorale résonne dans le studio de radio toujours moderne de Lugano, tandis que du jazz retentit dans le vénérable *Teatro Sociale* de Bellinzone. Il y a quelques années que l'Association suisse des musiciens s'est ouverte aux improvisateurs, ce qui donne l'occasion au sextuor d'Ivano Torre de présenter ses riches contrepunts. Le concert suivant et final, au *Teatro Sociale*, de l'ensemble Algoritmo (direction Marco Angius), qu'on avait fait venir de Rome pour des raisons inconnues, ne rend toutefois pas du tout justice aux œuvres choisies. La mauvaise humeur se répand dans l'auditoire.

Comme on vient de l'indiquer, la Fête se déroulait dans trois localités tessinoises différentes : Chiasso, Lugano et Bellinzone. Le concert d'ouverture du vendredi soir, au *Cinema Teatro* de Chiasso, rassemblait des œuvres graves, au flux solennel. Est-ce un hasard ? Les *Symphonische Blätter* pour orchestre à cordes de Franz Furrer-Münch traduisent superbement la poésie du titre, dans un langage maîtrisé et très personnel. Les autres œuvres sont aussi le fait de personnalités : *Nachtmusik* de William Blank pour cinq groupes d'orchestre, mis effectivement en valeur, chacun à son tour, par des gestes spatio-sonores lents et expressifs, et *Inbilder* de Roland Moser pour segments d'orchestre (c'est-à-dire groupes d'instruments privés de certaines zones sonores), qui est un concert de lenteur, avec des effets d'explosion inattendus, mais vierges de toute finalité. Pierre Mariétan surprend aussi avec des sons qu'on ne lui connaissait pas, répondant à une question (*Échapper au temps, est-ce possible ?*) par des sonneries qui amènent le grand orchestre dans le voisinage du Strawinsky de la période russe. Hasard ? Quant à Esther Roth, elle avait ouvert gaiement la soirée avec une méditation orchestrale accompagnée d'une bicyclette « cymbalisée » (*Spazio incalzato*).

Le samedi matin était consacré à l'Assemblée générale et à la remise du nouveau Prix de compositeur à Jürg Wytenbach, qui répondit avec beaucoup d'humour, en effeuillant une marguerite géante (un tournesol, en fait) en hommage à feu Marguerite Staehelin, la généreuse donatrice de la nouvelle distinction ! Le concert du samedi après-midi, au conservatoire de Lugano, fait partie d'un cycle, conçu sur un an par Giorgio Bernasconi, « Novecento passato e presente », et destiné — judicieuse idée ! — à faire connaître et comprendre le siècle passé. *Auf die ruhige Nacht-Zeit* de Klaus Huber (1958 — l'indication des années d'origine aurait été utile) paraît toujours aussi moderne que les *Vier Lieder ohne Worte* (1981) de Heinz Holliger ou les *Quattro voci* (1988) de Stefano Gervasoni. Les interprétations de Barbara Zanichelli (soprano) et d'autres élèves sont exemplaires, y compris pour *Introduzione e coda* de Sandor Veress et *Alleluja* pour voix seule de Thüring Bräm.

Montée ensuite jusqu'au studio radio de Lugano, où l'Ensemble Oggimusica (saxophone, cor, trombone, accordéon, piano et percussion) donnait les premières auditions de six pièces. *Exposure* (Valentin Marti) commence par des duretés qui s'atténuent progressivement, avec des pauses presque saccadées, qui devraient être jouées avec précision, mais ne le furent pas ! Mela Meierhans traite *Von Widerständen I* (« Des résistances I ») en six miniatures d'environ une minute et demie chacune. Il me semble y avoir là un

problème de forme non résolu, car chacune des miniatures est caractérisée par de violents contrastes. Les *Cinq Divagations* de Nicolas Bolens ont en revanche un tel élan que, malgré leur durée (9'), elles font l'effet d'une miniature et convainquent entièrement par l'évolution libre de chaque instrument. Dans *Pierrot, à table ! Ou le souper du poète* d'Eric Gaudibert, le percussionniste répond à un appel du cor en déballant tranquillement son pique-nique sur une table qu'il frappe et frotte audiblement, accompagné discrètement par ses collègues — c'est un jeu de timbres raffinés, du théâtre instrumental amusant. Après ce sommet, on oubliera les dernières pièces — tant les motifs rudimentaires et l'absence de continuité d'un Zhang Xu-ru, qui n'était pas prévu au programme, initialement, et sur lequel on manquait d'ailleurs du moindre renseignement, que *Esegesi di ricordo* (Oscar Bianchi), pétarade bruyante constituée d'un méli-mélo long et insolent, mais mal maîtrisé, de tous les instruments.

Grande salle du studio radio. Une sélection (Bâle, Uri, Berne, Schaffhouse et Soleure) des *Symphoniae* de Barbarino (1558) en l'honneur des treize anciens cantons de la Confédération suisse, sur des textes de Glarean (1488-1563), était entrelardée de commandes fondées sur cinq autres entités géographiques. Par le titre *zu rich* (comprendre « trop riche »), l'implication d'un disc-jockey et un texte de son cru critiquant la fête zurichoise du *Sechseläuten*, Michael Heisch revient sur les émeutes des jeunes de Zurich ; l'entreprise est hasardeuse, mais il s'en tire habilement avec l'aide de la formation disponible, le baryton Claude Darbellay, un violoncelle et un piano. Pour faire couleur locale, le Lucernois Michel Roth utilise la déclamation, un clavecin et un *Hackbrett*. Mario Pagliarani évoque Locarno avec une retenue poétique en exploitant le carillon des cinq cloches de San Vittore et des pincements de mandoline en coulisse, sans parler de divers petits effets sonores. La Fribourgeoise Caroline Charrière fait déclamer clairement le texte latin original (« Friburgum ») par le baryton, en l'accompagnant du clavecin, du violoncelle et d'un trombone. Seul le Luganais Francesco Hoch a composé son *Ave Lucanum Vale* sur mesure pour le chœur de la radio. Le style en est à la fois traditionnel (compacité de l'écriture, plénitude de la sonorité) et contemporain (parties parlées, bruits, progression dramatique), tandis que le texte latin original est remis à jour (évoque ironique des banques).

Le concert du dimanche matin, à Bellinzone, dans l'acoustique exceptionnelle du *Teatro Sociale* — malgré son décor princier (baroque classicisant), ce bijou remonte à une initiative bourgeoise (1847) — était confié au sextuor d'Ivano Torre, ensemble de jazz d'une haute tenue. En début d'après-midi, concert de musique de chambre de l'Ensemble Algoritmo. L'œuvre la plus captivante est le *Gesang der Ferne* de Balz Trümpy, qui oscille entre le sentimentalisme d'une belle mélodie et des finesses subtiles de timbre. *Il giardino di Giada II* pour flûte et trio à cordes (Ivan Fedele) offre à la flûte de beaux solos et demande à tous une certaine virtuosité. L'Ensemble échoue hélas complètement dans le quatuor *Vertikale Horizonte* pour flûte, clarinette, violon et violoncelle d'Edu Haubensak, qui opère avec les micro-intervalles. Alors que, dans les autres compositions, on pouvait rectifier d'oreille les nombreuses imperfections techniques, la chose était impossible ici. Si les micro-intervalles ne sont pas parfaitement justes, le son recherché n'est pas atteint ! La *Musica folclorica* d'Iris Szeghy sonne souvent trop simpliste et brute, de même que *another beautiful day* pour piano de Matthias Arter, qui nécessite le concours de deux exécutants supplémentaires dans la caisse de l'instrument et d'un violoncelle. L'interprétation médiocre de ces morceaux ne permet toutefois pas de les juger équitablement. FRITZ MUGGLER

LE MAILLON FAIBLE¹

Les hoquets de l'exception culturelle française

La politique culturelle de l'État français depuis une vingtaine d'années avait aidé à l'émergence de nouveaux ensembles de musique contemporaine, à l'équipement de studios de recherche et à la création de nouveaux festivals. Celle-ci fut à la source d'un âge d'or de la création musicale contemporaine. Cette politique interventionniste vient de prendre fin brutalement avec la crise du financement de l'emploi culturel liée à la gestion de son intermitte- nce par l'Unedic (Union nationale interprofessionnelle pour l'emploi dans l'industrie et le commerce). Avec un an de décalage, cette crise est la répétition de l'implosion du groupe franco-améri- cain Vivendi Universal, pivot de l'industrie cinématographique européenne et premier *major* de l'industrie du disque. L'exception culturelle européenne est aujourd'hui économiquement désarmée face à l'offensive des grands *majors* du divertissement Outre- Atlantique. L'Europe semble condamnée à une politique défensive. Ce contexte nouveau permet d'éclairer le paysage musical contemporain d'un jour cru au moment d'une nouvelle crise d'identité.

La treizième édition du Festival Présences de Radio France², qui se déroula du 31 janvier au 15 février 2003, fut mal très mal perçue par une bonne partie de la critique musicale et par la soixantaine de compositeurs³ qui le firent savoir, début juin 2003, par une pétition adressée à la direction de Radio France et au ministre de la Culture et de la Communication. Il reprochait à la Direction de la musique de Radio France de privilégier dans sa programmation des « esthétiques passivistes » et à la chaîne radiophonique, France Musiques, de ne pas accorder à la « création musicale savante » une place suffisante sur l'antenne comparativement à la place accordée, sur France Culture, aux arts plastiques ou à la littérature. À cette situation s'ajoutait la disparition, en septembre 2002, de *Mesure, démesure*, un magazine hebdomadaire de France Culture consacré à la musique contemporaine, renforçant par là même un sentiment diffus d'isolement. Au même moment, à l'Ircam (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique), s'était engagé un débat « serré » entre les compositeurs proches de l'Ircam et son nouveau directeur, Bernard Stiegler⁴, sur l'avenir de l'institut et sur les finalités de son festival Agora.

Paradoxalement, au moment où les États-Unis entraient en guerre contre l'Irak, et après que la France eut refusé de les soutenir à l'ONU, des signataires de la pétition — Philippe Hurel, Philippe Leroux, Philippe Manoury, et Bruno Mantovani (le choix des œuvres et des compositeurs fut réalisé par le directeur artistique de l'Ircam Éric de Visscher) — sont à l'honneur un mois plus tard, du 1^{er} au 27 mars 2003, à New York au Festival Sounds French, commandité par l'ambassade de France et l'Afaa (Association française d'action artistique, l'équivalent français du Goethe Institut ou du British Council), tandis que le compositeur Marc Monnet recevait en avril le quatrième Grand Prix Lycéen des compositeurs pour *Bibilolo* (Accord-Universal 472 077 2).

Le Grand Prix Lycéen, créé par la « Lettre du Musicien » et l'Association parisienne Musique Nouvelle en liberté⁵, est devenu pour la musique l'équivalent du Goncourt des lycéens pour la littérature. Il permet aux élèves des classes de Première et de Terminale option Musique de soixante-douze lycées de choisir une œuvre parmi huit œuvres enregistrées⁶ en 2002 de compositeurs contemporains sélectionnées par un jury professionnel. Les compositeurs choisis cette année : Georges Aperghis, Daniel D'Adamo, Christian Lauba, Bruno Mantovani, Marc Monnet,

Tristan Murail, Gérard Pesson et Éric Tanguy. Les professeurs de musique de ces lycées primaient *Winter Fragments* (Accord-Universal 472 511 2) de Tristan Murail.

La cause principale de la contestation des compositeurs sont les effets induits du monopole de diffusion de France Musiques sur la création contemporaine et, bien évidemment, sur les droits de diffusion qui leur sont restitués par les sociétés d'auteurs. Les commandes d'aujourd'hui sont les diffusions de demain, *via* la chaîne radiophonique et les échanges internationaux entre les différentes radios publiques. De plus, une inquiétude sourde sur le volume d'enregistrements de concerts de musique contemporaine autres que ceux produits par la chaîne semble aussi s'exprimer dans la pétition. Un ensemble de musique contemporaine a besoin que la chaîne publique achète ses concerts et les diffuse pour équilibrer son budget. Certes, avec 1,8 % d'audience (juillet 2003), France Musiques n'a pas une audience équivalente à celle des radios généralistes (France Inter, RTL, RMC...) ou à celle des chaînes musicales (NRJ, SKYROCK...); mais le nombre quotidien de ses auditeurs nationaux (850 060) pour un temps moyen d'écoute proche de l'heure lui donne une audience incomparable à celle des concerts de musique contemporaine. Si la radio est un média de masse, la contrepartie est que l'auditeur est au poste de commande.

Après avoir abordé les causes du malaise, il me semble nécessaire de déplacer le centre de gravité vers les signataires, les compositeurs. Nous reprendrons le modèle à trois pôles élaborés par l'un des signataires, le musicologue Makis Solomos, pour le numéro spécial de l'été du « Monde de la Musique » consacré à L'Art dans tous ses états⁷ :

Les *conventionnels*⁸ regroupent des compositeurs souhaitant conserver au concert sa forme traditionnelle, héritée du XIX^e siècle, en deux parties : pour la première, une ouverture, une œuvre concertante avec soliste ; pour la seconde, une œuvre symphonique. Le contrat proposé au compositeur par Musique nouvelle en liberté est que la création contemporaine s'inscrive dans ce cadre. Ce n'est plus l'œuvre contemporaine confrontée à ses pères, mais l'œuvre confrontée à ses pères. On retrouve là une situation bien connue des architectes d'aujourd'hui : celle de s'insérer dans un environnement fixé par l'Histoire. Ce groupe est représenté par les compositeurs liés à l'Orchestre National de Montpellier et à l'Association Musique Nouvelle en Liberté. On y côtoie des compositeurs comme Guillaume Connesson (*1970), Jean-Philippe Bec (*1968), Jean-Louis Agobet (*1968), Thierry Escaich (*1965), Richard Dubugnon (*1968), Éric Tanguy (*1968)...

Les *spectraux* (Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Levinas et Hugues Dufourt), opposés à la tendance stochastique de la musique sérielle, proposèrent une musique centrée sur les caractéristiques internes du son. Les catégories musicales isolées par la pensée sérielle — la hauteur, l'attaque, la dynamique et le timbre — furent subordonnées au son. La deuxième génération de spectraux rassemble des compositeurs comme Marc-André Dalbavie (*1961), Jean-Luc Hervé (*1960), Philippe Hurel (*1955), Philippe Leroux (*1959), François Paris (*1961)...

Les *hétérodoxes* rassemblent, toujours selon Solomos, des compositeurs « marqués par une volonté d'ouverture à d'autres traditions musicales comme le jazz, les musiques extra-européennes, le rock, les musiques électroniques populaires », ou liés au multi-média, aux installations sonores, à la danse, au théâtre ou les compositeurs mêlant l'instrumentarium classique aux techniques de synthèse sonore. Cette approche exotérique du son fut inaugurée en France par Georges Aperghis avec l'ATM (Atelier Théâtre et Musique de Bagnolet) au milieu des années 1970. Elle réunit des

personnes comme Xu Shuya (*1961), François Narboni (*1963), Octavio Lopez (*1962), Martin Matalon (*1958), Yan Maresz (*1963), Claire Renard, Cécile Le Prado, Alexandros Markeas (*1965), Brice Pauset (*1965), Franck Krawczyk (*1968), Benjamin del la Fuente (*1969), Frédéric Verrière, François Sahran (*1972), Samuel Sighicelli (1972), l'Ensemble Sphota...

Si l'on observe les dates de naissance des compositeurs, on constate que les nouvelles générations de compositeurs se répartissent entre les Conventionnels et les Hétérodoxes, tandis que le groupe central, qui rassemble les Spectraux, semble avoir épuisé sa force d'attraction dans son giron de nouveaux compositeurs. Les spectraux et les post-sériels sont manifestement en perte de vitesse. Quant aux nouvelles générations, soit elles confortent l'institution symphonique, soit elles inventent une nouvelle relation à la musique, au concert en lorgnant vers les autres arts. Pour conclure cette lecture, il est, bien entendu, tentant à titre d'hypothèse de projeter cette lecture verticale dans le temps — au risque du ridicule — en proposant trois concepts emblématiques de la philosophie moderne qui recouperaient les trois groupes : le schématisisme kantien pour les Conventionnels, la réduction husserlienne pour les Spectraux et le rhizome deleuzien pour les Hétérodoxes. La première période débiterait avec l'émergence de l'orchestre moderne à la cour de Mannheim vers 1750, pour s'achever au seuil des années 1970 après une crise illustrée par les œuvres de compositeurs comme John Cage ou Iannis Xenakis. Une seconde période commencerait à Rome en 1971 pour prendre fin avec la disparition brutale de Gérard Grisey (1946-1998).

La lecture de la programmation des deux festivals du printemps — la seizième édition du Festival les Musiques de Marseille (7 au 18 mai) et la sixième édition du Festival Agora de l'Ircam à Paris (10 au 24 juin) — corrobore l'hypothèse que l'autre pôle de la création contemporaine est bien du côté des Hétérodoxes.

Le théâtre, la danse, le cirque, le cinéma, l'installation, le concert, la lecture, l'opéra, la poésie... sont invoqués. La création contemporaine sort lentement du modèle d'écoute du concert symphonique pour explorer d'autres émotions. « Le mouvement comme invitation à la musique » chez Raphaël de Vivo à Marseille, « tendre l'oreille » et « faire résonner son corps » du philosophe Jean-Luc Nancy, repris par Éric de Visscher à Paris, ouvrent sur une nouvelle kinesthésie sonore. La multiplicité des lieux est devenue une nécessité vitale pour l'auditeur en quête de nouvelles sensations. Présent dans les deux festivals, Georges Aperghis symbolise cette nouvelle manière de concevoir la musique loin de l'orchestre et de ses pesanteurs sociologiques. Le concerto *Le reste du temps* (le 10 mai au T. N. M. La Criée, avec au violoncelle Sonia Wieder-Atherton et au cymbalum Françoise Rivalland) pour violoncelle et cymbalum et petit ensemble instrumental, ici représenté par le Nouvel Ensemble Moderne de Montréal dirigé par Lorraine de Vaillancourt, est le pivot central d'un triptyque à venir. Si le violoncelle de Sonia Wieder-Atherton domine cette partie, Georges Aperghis développe les parties des solistes du NEM, alors que le cymbalum, en retrait, se glisse furtivement entre les différentes voix. Il fait part égale avec l'Ensemble. Si la virtuosité vocale est souvent revendiquée par Georges Aperghis, la virtuosité instrumentale reste dans l'ombre, repliée sur elle-même. Si la voix est lumière, l'instrument est sa part d'ombre.

Entre le Festival Ars Musica, le Festival Agora, l'Ensemble Ictus et Georges Aperghis une rencontre fructueuse s'est élaborée ces dernières années. *Die Hamletmaschine-Oratorio*, *Machinations* et *Paysage sous surveillance* présentent de nouvelles façons de mettre des arts ensembles. Si *Die Hamletmaschine-Oratorio* (Ensemble

Ictus, Cyprès CYP507) est un tombeau au dramaturge récemment disparu Heiner Müller (1995), une manière de fixé dans le marbre du son le destin d'Ophélie, avec *Machinations* et *Paysage sous surveillance* le théâtre reprend ses droits. *Machinations* (Agora 2002) nous invitait à un parcours ludique dans le monde des machines-automates de Héron d'Alexandrie jusqu'à la machine virtuelle de Turing en passant par le *Canard* de Vaucanson. L'écriture musicale explorait les contiguïtés, allant au bord à bord de la langue, du « signifiant vers le signifié ». Cette approche « épiphanique » du sens, comme surgissement, nous révèle la parole effarée. (L'entretien entre le librettiste-philosophe François Regnault et le compositeur Georges Aperghis est consigné dans le disque compact, Georges Aperghis, *Machinations*, Accord 472 916-2, distribution Universal.)

Avec *Paysage sous surveillance*, le bord à bord se transforme en corps à corps, le ludique tourne au drame, la densité du texte de Heiner Müller interdit toute glose ou commentaire musical, seule la saturation, le brouillage peuvent permettre à l'insoutenable de se dire : rendre gorge à la part obscure des mots. (Dans cette idée du bord à bord, du contigu, la création du *Quatrième Quatuor à cordes* de Jonathan Harvey, avec dispositif électroacoustique, aura réussi à tenir en haleine les auditeurs pendant quarante minutes au seuil du son (Festival Agora, 20 juin 2003, Quatuor Arditti).)

La crise qui vient de tourner en furie iconoclaste à la suite de la modification fin juin (26 juin, puis modifié le 8 juillet 2003) du régime des intermittents du spectacle par l'Unedic semble avoir laissé de marbre les compositeurs. Seul son cloche entendu : l'intervention de compositeur Jean-Baptiste Barrière⁹ dans les *Rebonds* du quotidien *Libération* ne peut que laisser un peu plus perplexe. La dernière parution du sociologue Pierre-Michel Menger¹⁰ émet l'hypothèse que l'activité artistique « révèle quelques-unes des mutations les plus significatives du travail et des systèmes d'emploi modernes : fort degré d'engagement dans l'activité, autonomie élevée dans le travail, flexibilité acceptée voire revendiquée, arbitrages risqués entre gains matériels et gratifications souvent non monétaires, exploitation stratégique des manifestations inégalitaires du talent... » (p. 9). Puis il enfonce le clou : « L'auto-emploi, le *free-lancing* et les diverses formes atypiques de travail (intermittence, temps partiel, multisalariat...) constituent les formes dominantes d'organisation du travail dans les arts » (p. 68). Deux modèles sociaux s'opposent : le premier modèle, « continuiste », fondé sur la logique du statut, et le second, « discontinuiste », articulé autour de la diversité des revenus liée à la variabilité des activités. Ne retrouve-t-on pas l'opposition entre nos deux catégories de compositeurs : les Conventionnels et les Hétérodoxes ? Le débat entre les défenseurs de l'exception culturelle et ceux de la diversité culturelle¹¹ ne recouvre-t-elle pas aussi la même opposition ? Du 17 décembre 2001¹² au 26 juin 2003, la donne culturelle française s'est transformée radicalement. Une certitude apparaît : « L'avenir de la France n'est ni dans le gigantisme ni dans la standardisation¹³ », et pour cause ! **OMER CORLAIX**

1. Jeu de TF1 (ancienne chaîne de télévision, phare du service public vendu à l'industriel Francis Bouygues sous le gouvernement Jacques Chirac, 1986-1988), où une équipe de six candidats (« un pour tous, tous contre un ») s'opposent sur le mode de questions et de réponses. Le jeu est arbitré par Laurence Boccolini à la répartition cinglante : « Allez donc vous inscrire aux perdants anonymes pour vous remettre de votre cuisante défaite. »

2. Deuxième édition programmée par René Bosc. Proposait une intégrale des dix symphonies de Hans Werner Henze. De cette édition, on retiendra la *Symphonie du jaguar* de Thierry Pécou qui présentait une vaste fresque aux couleurs orchestrales varesiennes qui n'aurait pas déplu au Messiaen de la *Turangalila*.

3. Pétition initiée par Philippe Hurel, Philippe Leroux, Philippe Manoury, Bruno Mantovani, Yan Maresz, Martin Matalon, Marc Monnet et Marco Stroppa. La pétition est disponible sur le site www.resmusica.com.

4. Récemment nommé à la tête de l'Ircam, Bernard Stiegler a décidé de prendre le taureau de la communication par les cornes. À la suite d'une conférence *Passage à l'acte* (Galilée, juin 2003) prononcée le 23 avril dernier au Centre Georges-Pompidou, Stiegler, qui révéla sa vocation à la philosophie *via* la prison, le quotidien *Libération* du 28 juillet 2003 concocta plus tard pour sa quatrième de couverture un *remake* de « Greg le Millionnaire » avec Bernard Stiegler en T-shirt (Armani)-ex-taulard-bon-chic-bon-genre. « Greg le Millionnaire » (censé l'être), héros de l'émission de télé-réalité de l'été sur TF1, dont vingt jeunes femmes se disputèrent les faveurs — l'argent ou l'amour — révéla aux deux dernières candidates et à TF1 son passé d'ancien prisonnier.

5. Association parisienne, considérée par les pétitionnaires comme le fer de lance des « esthétiques passésistes », et créée par Marcel Landowski pour soutenir la présence de la création contemporaine dans des programmes de répertoire. Elle est présidée aujourd'hui par Michel Casadesus, directeur musical de l'Orchestre National de Lille, et dirigée par Benoît Duteurtre, romancier ayant pignon sur rue et journaliste à l'hebdomadaire « Marianne ».

6. Un bel exemple d'un lien réussi entre culture et industrie culturelle.

7. *Des féroces modernes à la postmodernité*

8. Le terme « ultraconservateur », utilisé pour qualifier cette « esthétique passésiste » par Makis Solomos, me semble un effet malheureux de rhétorique militante. De même, le portrait de Marcel Landowski est infamant : « Marcel Landowski (1915-1970), qui s'est fait connaître sous le régime de Vichy et appartenait à ce fonds réactionnaire typiquement français... » Et le portrait de René Koering, abusif : « René Koering, qui ne cache pas son parti pris pour la restauration... »

9. Jean-Baptiste Barrière, *Donner un statut social à l'artiste*, *Libération*, 31 juillet 2003. L'auteur propose que soit élaboré « un statut qui permette à l'artiste de se développer en continu, y compris — en toute transparence, sans faux-semblants — quand il n'est pas en train de créer, mais de se former, de former les autres, ou de réfléchir et théoriser sur sa pratique, ou encore d'administrer sa carrière ou de contribuer à faire connaître son travail. Car aucune de ces activités n'est assimilable à du chômage, mais fait partie du travail de l'artiste ».

10. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, Seuil, 2002, collection « La République des idées ». Cette nouvelle collection est le pendant aux éditions Raison d'agir initiées par Pierre Bourdieu pendant les mouvements sociaux de l'hiver 1995. La République des idées fut au cœur d'une polémique autour de l'essai de Daniel Lindenberg, *Le rappel à l'ordre. Enquêtes sur les nouveaux réactionnaires*.

11. Le débat sur l'exception culturelle se focalise aujourd'hui sur les modalités du vote des États concernant les biens culturels : soit à l'unanimité des États (position défendue par le gouvernement français), soit à la majorité simple (position défendue par des personnalités comme Pascal Lamy, commissaire européen chargé du Commerce ou Jérôme Clément, président d'Arte).

12. Le 17 décembre 2001, dans une conférence de presse, à New York, Jean-Marie Messier, alors P.D.-G. de Vivendi Universal affirmait : « Nous vivons une époque de diversité culturelle. » Ce fut le signal d'une crise majeure de l'industrie culturelle française qui aboutit, le 30 juin 2002, à sa démission et à un retour à la case départ.

13. Jean-Pierre Raffarin, Premier ministre : *Un nouveau souffle pour le spectacle vivant* (« Le Monde », 6 juillet 2003).

Commandes de compositions 2003 de Pro Helvetia

La Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia attribue cette année 24 commandes de compositions d'un montant total de 257 000 francs. Avec ses commandes, Pro Helvetia soutient chaque année un certain nombre de compositrices et compositeurs suisses en leur ouvrant un accès au niveau international.

Afin de procurer à des compositrices et compositeurs suisses une tribune internationale, Pro Helvetia a mis lors de l'attribution des commandes de cette année un accent particulier sur la collaboration avec les festivals et les organisatrices et organisateurs de manifestations musicales. Ainsi, *Annette Schmucki* (Baden) et *Mischa Käser* (Zurich), composeront des œuvres chorales que les Stuttgarter Vokalsolisten présenteront dans le cadre du Lucerne Festival. *Klaus Huber* (Brême) a lui reçu commande d'un Miserere sur le thème de la liberté, à l'intention du Luzerner Osternfestival et des Jeunes solistes de Paris. Dans le domaine du jazz également, la Fondation est parvenue à assurer aux compositions commandées qu'elles soient créées dans le cadre des festivals suisses les plus importants. Les commandes ont été attribuées à *Irène Schweizer* (Zurich), au rapper *NYA* (Lausanne), à *Trudi Strebi* (Rorschach), à *Ohad Talmor* (New York), à *Martin Streule* (Stetten BE), ainsi qu'à *Patricia Bosshard* (Lausanne).

Le deuxième thème directeur de la série de commandes 2003 sont les *dialogues musicaux*. Dans le cadre du festival genevois Archipel, *Eric Gaudibert* (Confignon GE) orchestrera la rencontre du rebab afghan avec des instruments occidentaux. *Daniel Schnyder* (Zurich) composera, à l'intention de Hans Kennel et du festival de Gstaad, un concert pour cor des alpes et orchestre, tandis que *Oliver Truan* (Bâle) reçoit commande d'un ballet intitulé *Fermosa*, qui sera créé par le World Quintet de Bâle, le Bayerisches Staatsorchester et le Bayerisches Staatsballett au Théâtre national de Munich. Enfin, *Lucas Niggli* (Uster) mettra face à face son ensemble renforcé Zoom et le Zürcher Ensemble für Neue Musik.

Reçoivent également des contributions à leurs travaux de composition : *Neue Original Appenzeller Streichmusik* (Paul Giger, Arnold Alder, Fabian Müller, Ivo Schmid, Töbi Tobler), *Martin Jaggi* (Bâle) *Mela Meierhans* (Berlin), *Marie-Cécile Reber* (Lucerne), *Nils Wogram* (Zurich), *Claudio Puntin* (Rösrath D), *Phroq* (Francisco Meirino) (Lausanne), le label «Spezialmaterial» (Zurich), pour de nouveaux tracks de Person, Solotempo et Intricate, *Roger Rotor* (Zurich), *Jason Kahn* (Zurich), *Christophe Calpini* (Nyon), *Magicrays* (Lausanne).