

# Comptes rendus

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 74

PDF erstellt am: **06.08.2024**

## **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.

## LE FASTE DÉSOPILANT DE LA LITOTE

Mischa Käser : « 7 Bagatellen / Abgesang » (Zurich)



Photo : Christian Altorfer

Sur la scène encore sombre apparaît le titre « Ankunft » (arrivée). Des bruits de percussion du basson lèvent le rideau acoustique. Le plateau s'éclaire, un acteur entre, qui bouge les lèvres en silence. Lignes et pulsations de contrebasse, puis une voix profère des cris inarticulés. On décèle maintenant, dans la lumière floue, que l'acteur traîne derrière lui une corde à laquelle est attaché quelque chose. Ce quelque chose qui pousse des cris est... le compositeur lui-même, chantant couché sur le dos. C'est par cette entrée insolite de l'auteur que commençait la première audition, le 8 mars 2002, au théâtre du Rigiblick de Zurich, du nouveau spectacle de théâtre musical de Mischa Käser, *7 Bagatellen/Abgesang*, dont la seconde partie (« Abgesang ») aurait été fournie par un certain Konrad Zaleski, à en croire le programme.

Il est vrai que ces jours-ci, les acteurs qui chantent et les chanteurs qui jouent font fureur. Sur le plan musical, la plupart de ces productions « cross-over » se contentent de persifler les grands et petits mythes de la culture pop. Sur ce point, le projet de théâtre musical de Käser est d'un anachronisme provoquant. Il s'agit d'une recherche au sens fort, qui explore de nouvelles formes de représentation en travaillant sur la forme musicale, la réduction et l'abstraction, et qui refuse d'exploiter les modèles connus en y ajoutant simplement quelques effets nouveaux. Le matériau « musical » de Käser est constitué de tous les éléments de la scène – acteurs, éclairage, décors, musique, etc. –, qui lui servent à composer des morceaux où leurs interactions provoquent une foule de nuances significatives.

La première partie de la soirée (*7 Bagatellen*) esquisse des tableaux (Käser parle de « feuillets d'album ») de l'existence humaine : mélancolie de l'arrivée, dynamisme de la querelle, impuissance

après un accident, absurdité des exercices, comique de l'expression faciale, amour et solitude dans un parc, aide de Marie dans la détresse, soucis domestiques et familiaux. Les matériaux d'origine sont des phrases idiomatiques tirées d'un dictionnaire anglais et dont Käser a fait un montage « composé ». Cette langue recomposée à partir de modules élémentaires est parcourue de failles qui s'ouvrent entre les phrases et rendent impossible tout agencement sémantique. Käser évoque des thèmes, s'en approche, construit des situations scéniques identifiables, puis les déconstruit en un tournoir, avant même que le sens ne se cristallise. Le discours reste donc dans le flou sémantique et oscille entre le questionnement existentiel et le comique absurde. La cohérence n'est due qu'au jeu de l'actrice (Monika Dierauer), des deux acteurs (Nils Torpus et Herwig Ursin) et de l'enfant (Alessandro Haenggeli). Leurs actions, leur mimique et leur gestuelle, enfin l'emploi différencié de leur voix font un tissu polyphonique de ce qui n'était qu'un texte plat. Sans même qu'on entende beaucoup de musique, Mischa Käser parvient à donner au jeu scénique une structure musicale intelligible.

Dans la scène décrite au début, l'action, qui avait commencé dans l'agitation, hoquette de plus en plus, pour culminer dans de vaines tentatives des trois acteurs de parler ; on dirait des entrées de cordes entrecoupées de points d'orgue. La phrase « Sie sind ein Prachtskerl ! » (Sacré gaillard !) déclenche la contre-offensive : les musiciens entament un canon de battements des mains. Après le changement de décor, les applaudissements se transforment en gifles, jusqu'à ce que les deux hommes se mettent à lutter. Leurs voies de fait paraissent sérieuses, jusqu'au moment où ils répètent exactement tous leurs gestes, comme dans une deuxième strophe, puis les pastichent dans une troisième variante. Les *7 Bagatellen* vivent de la polyphonie des plans, de l'assomption et du rejet inopiné d'identités, des changements imprévus de contexte, et des développements contradictoires. Par son écriture multimédia, Käser parvient à créer une ambiance fragile, dont l'exactitude des références et des associations d'idée se révèle souvent après coup. Bien que conçu pour le multimédia, l'œuvre de Käser est tributaire de l'*arte povera* dans son économie de moyens. L'effectif instrumental est extrêmement réduit : Urs Haenggli (basson), Daniel Studer (contrebasse) et le compositeur tirent de rares sons d'instruments à cordes, à vent, à percussion, et d'objets quotidiens.

Clou humoristique du spectacle, salué d'applaudissements spontanés le soir de la première, l'intermède « Leerblatt » (Feuille vierge) illustre avec quelle magie et quel instinct de la litote Käser tire un sens d'un rien. Sur accompagnement de métronome, cinq visages changent d'expression, en canon. La scène est irrésistible. D'autres « Bagatelles » dégagent une impression plutôt tragique ; ce sont celles où Käser concentre l'action au point que les personnages commencent à raconter indirectement leur propre histoire. Les deux scènes opposées de famille (« Streit », « Familie ») convainquent en particulier par l'absurdité de la dynamique de groupe sous-jacente ou leur statisme strindbergien.

Dans la seconde partie (*Abgesang*, de Zaleski), l'action, prise dans le décor fascinant d'Yvonne Schlatter, se comprime : il ne s'agit plus que de mettre fin à une existence, mais cette fin se soustrait constamment. La couleur du théâtre musical offert en première partie se réduit encore plus, si bien qu'il ne reste pratiquement plus qu'une pièce de théâtre. Les voix du maître irlandais, qui raisonne incessamment sur l'infinitude de la fin, sont accompagnées par une séquence plus ou moins statique d'accords, qui n'est troublée qu'une fois par la percussion, à deux doigts de la fin, avant de s'effondrer et de s'éteindre complètement. **ROLAND SCHÖNENBERGER**

## MATÉRIALISER L'INVISIBLE

L'exposition « *Frequenzen [Hz]* » à la *Kunsthalle Schirn de Francfort*

Avant-garde, musique expérimentale, nouvelle musique, musique d'aujourd'hui, art sonore : y a-t-il encore des différences ? Des notions telles que « musique expérimentale » et « musique d'avant-garde » sont utilisées côte à côte, plus ou moins comme des synonymes. Si l'on veut introduire des nuances éventuelles, on peut déclarer, comme le compositeur américain Alvin Lucier, que « les compositeurs d'avant-garde expérimentent avant ou pendant qu'ils écrivent, mais offrent à l'auditeur des produits finis [...], tandis que les compositeurs expérimentaux créent des œuvres où les expériences, ou du moins les découvertes, se font pendant l'exécution même<sup>1</sup>. » Cette distinction caractérise parfaitement les procédés de Lucier lui-même par rapport aux compositeurs « traditionnels », car il est celui qui ramène rigoureusement la musique à ses bases physiques et qui fait de celles-ci le contenu de ses pièces.

Lucier s'est forgé une réputation parmi les connaisseurs avec *Music for a Solo Performer* (1965) et *I am sitting in a room* (1969). La première amplifie les ondes cérébrales enregistrées par électroencéphalographie et les rend audibles par haut-parleur. Dans *I am sitting in a room*, un texte enregistré est diffusé dans une pièce, puis réenregistré et rediffusé jusqu'à devenir complètement inintelligible, parce que les fréquences se sont soit renforcées soit éliminées en frappant les parois de la pièce. D'où la notion qui donne son titre à une exposition insolite et pluridisciplinaire organisée à la *Kunsthalle Schirn* (Francfort-sur-le-Main) : « *Frequenzen [Hz]* », premier projet du nouveau directeur de la Schirn, Max Hollein, qui présente des espaces audiovisuels et des travaux d'artistes utilisant le matériau de base de la musique, les fréquences, pour en tirer en quelque sorte des formes sonores et visuelles. Alvin Lucier pourrait bien être le père spirituel de plusieurs des travaux présentés. Si son nom ne figure que dans le catalogue, et encore plutôt marginalement<sup>2</sup>, ce n'est pas une preuve d'ignorance, c'est plutôt que les artistes présentés à Francfort viennent d'un tout autre contexte. Ils sont nés dans les années 1960 et travaillent à la limite des arts visuels (installations) et de la musique (pop) électronique et informatisée. L'impulsion artistique vient donc d'une direction très différente ; mais ce qui est intéressant, c'est justement que certaines idées se retrouvent dans une nouvelle génération et dans un cadre tout différent, et que les personnes concernées ne sont que partiellement conscientes de leur lignage<sup>3</sup>.

Un des objectifs – et ce qu'il y a en même temps de passionnant dans une méthode qui remonte pour ainsi dire aux racines de la musique – est de tirer les impressions acoustiques et visuelles de la même source. Alors que, dans la plupart des œuvres multimédias, image, mouvement, langage et musique sont plutôt associés par addition (« *Frequenzen [Hz]* » en fournit d'ailleurs quelques exemples), les travaux de Carsten Nicolai, *Farmersmanual* ou Carl Michael von Hausswolff s'efforcent de rendre le son visible ou l'invisible audible. Dans *Frozen Water*, Carsten Nicolai bombarde un verre rempli d'eau d'ondes sinusoïdales à basse fréquence (19–25 Hz), ce qui produit un dessin stable de vaguelettes à la surface. Pour *Parasitic Electronic Seance*, Carl Michael von Hausswolff se branche sur le réseau électrique du bâtiment. Les fréquences captées sont rendues audibles par haut-parleur et projetées en même temps sur le mur grâce à un oscilloscope. Le collectif *Farmersmanual* procède à des transpositions encore plus complexes : pour *Graceful Degradation*, il traduit les données fournies par un réseau local d'ordinateurs en rythmes, fréquences, couleurs et formes. Le résultat acoustique révèle que les membres

de *Farmersmanual* sont de véritables bidouilleurs électroniques, beaucoup plus doués en cela que les autres artistes exposés. Et de même que la *minimal techno* connaît une tendance consistant à accumuler les matériaux réduits pour en tirer une nouvelle complexité, l'installation de *Farmersmanual* paraît presque surchargée, vu le nombre de composants isolés (y compris une composante interactive).

Dans tous les cas cités, l'immatérialité des fréquences donne naissance à quelque chose qui ressemble à du concret. Elle prend corps, devient sculpture, offre prise à la vue et au toucher, tout en se mouvant souvent à la limite des perceptions humaines. Cette remarque vaut surtout pour la zone floue située entre la vision et la sensation, c'est-à-dire la réception des fréquences sonores les plus graves et les plus élevées. Les deux salles de Franz Pomassl, le corridor sonore et lumineux de Ryoji Ikeda, l'installation du duo d'artistes Tommi Grönlund/Petteri Nisunen exploitent ces effets psychoacoustiques. Leurs travaux attaquent précisément la situation subjective de celui qui s'y expose – ce qu'indiquent d'ailleurs les panneaux apposés à l'entrée des salles correspondantes, qui avertissent les personnes sensibles qu'elles sont susceptibles d'éprouver des troubles de la circulation ou des malaises. Le laboratoire acoustique perd soudain sa « neutralité », il se transforme en lieu de découverte de soi, où l'expérience subjective remplace l'objectivité scientifique.

Les travaux qui ne sont pas seulement mis en espace, mais qui forment des espaces clos et ne permettent aucun contact visuel avec l'extérieur – ceux dans lesquels le visiteur doit donc pénétrer et auxquels il doit s'abandonner totalement – poussent la suggestion jusqu'aux limites de l'insupportable. C'est le cas de la *Rotunde* de Franz Pomassl, une salle circulaire totalement plongée dans l'obscurité et sonorisée avec des fréquences basses, mais surtout de *Spectra II*, de Ryoji Ikeda, le travail le plus convaincant de l'exposition. Il s'agit d'un corridor blanc, dont l'architecture est soulignée par des rayons laser rouges et des hautes fréquences, alors que des bruits saccadés périodiques et des éclairs pénibles de lumière stroboscopique rythment le temps. Ce qui impressionne ici est la manière dont l'artiste japonais parvient à obtenir des effets aussi frappants avec des moyens faibles, mais bien ordonnés, et une construction d'apparence si légère et si fragile. La chose gênante – ici, mais aussi ailleurs – est un effet secondaire malheureusement presque inévitable dans ce genre d'exposition de groupe : les objets sonores isolés se superposent acoustiquement. Dans certains cas, ces chevauchements produisent des résultats agréables, mais il reste inexplicable qu'une installation comme *Ultrasonic* (Grönlund/Nisunen), qui exige un entourage absolument silencieux pour déployer ses effets – deux miroirs concaves opposés reflètent et concentrent des fréquences sonores élevées –, soit placée à côté du travail relativement bruyant et agité de *Farmersmanual*.

Si l'on admet que le thème général de « *Frequenzen [Hz]* » est l'étude et le « modelage » du matériau fréquence, certains travaux sortent plus ou moins nettement du cadre – surtout ceux où la matière première a déjà subi une transmutation en langage ou en musique pour se trouver associée plus ou moins arbitrairement à un niveau visuel. C'est le cas de *Geometric Audio Merge* (Angela Bulloch), podium (très agréable à l'œil) composés de trois fois trois caissons lumineux dont les couleurs changent au rythme d'une musique disco des années 1970, ou de *NEU*, vidéo pseudo-critique de Daniel Pflumm, qui combine des boucles de spots publicitaires avec des boucles de musique techno, ou encore de la tache lumineuse projetée sur le mur à l'aide d'un miroir, et coordonnée avec des bruits respiratoires (Ann Lislegaard : !).

La non-congruence de ce qu'on voit et de ce qu'on entend, ainsi que les diverses associations d'idée qu'elle provoque, est le prétexte de travaux très différents. Knut Åsdam (*ohne Titel*) construit un espace dans lequel une fenêtre permet d'apercevoir le centre-ville de Francfort, et le sonorise avec des fragments de récits oraux ; l'installation vidéo *Imperial Beach* des soi-disant « audio-activistes » du groupe *Ultra-red* montre des vues de la frontière américano-mexicaine, tandis que le son consiste en protestations contre le sommet américain de Québec en 2001. Tous deux expriment une certaine revendication politique et se situent donc très loin, on l'imagine, du purisme d'un Carsten Nicolai ou d'un Ryoji Ikeda.

On citera encore les marches d'escalier d'Ann Lislegaard, qui réagissent aux pas des visiteurs par de l'électronique *live*, ou *3 x Wall Clocks* (Mika Vainio), sorte de décalage de phase visualisé (et fortement dilaté dans le temps) à la Steve Reich. On louera la présentation visuelle soignée, et souvent fastueuse, de l'exposition – si c'est la moindre des choses pour une *Kunsthalle*, ce ne l'est pas toujours pour des musiciens, même quand ils montent des installations sonores. L'oreille en a d'ailleurs pour son argent. Peu de visiteurs repartiront sans avoir affiné leur ouïe pour les bruits environnants. Tout Francfort transformé en installation sonore !

ELISABETH SCHWIND

1. Alvin Lucier, « An einem hellen Tag. Avantgarde und Experiment », *MusikTexte* 92 (février 2002), p. 13.
2. Blaženka Perica, « Specific Sound oder Die Verteidigung der Ungewissheit », in Max Hollein (dir.), Jesper N. Jørgensen, *Frequenzen [Hz]. Audiovisuelle Räume*, Hatje Cantz Verlag, Schirn Kunsthalle Francfort 2002, p. 167.
3. Cf. aussi Elisabeth Schwind, « L'héritage du minimalisme. La "minimal music" dans le contexte techno », *Dissonance n° 66* (novembre 2000), p. 4-11.

## PILOTAGE SANS VISIBILITÉ

Berlin : *Maerzmusik – Festival für aktuelle Musik*

Mathias Osterwold n'eut pas beaucoup de temps pour préparer *Maerzmusik*. Ce n'est que l'été dernier, en effet, qu'il succède à Heike Hoffmann, qui avait dirigé pendant dix ans la *Berliner Musik-Biennale*. Le changement de direction s'est accompagné d'une revalorisation du festival, qui se déroulera désormais tous les ans sous le nom de *Maerzmusik – Festival für aktuelle Musik*. Le budget annuel sera celui qui était disponible autrefois tous les deux ans seulement ; et comme le financement dépend du Fonds pour la culture de la capitale, il n'est pas touché par l'état misérable du Sénat de Berlin et sous la menace de coupes dans le domaine culturel.

Comme Heike Hoffmann il y a dix ans, Osterwold est lui aussi une gloire locale, mais cette fois de Berlin ex-Ouest. Il a marqué longtemps la « scène » contemporaine berlinoise en concevant les manifestations des « Freunde Guter Musik » et en tant que directeur musical du *Podewil* ; il est surtout un fin connaisseur de la musique expérimentale américaine. Aussi a-t-on été surpris de la programmation du premier *Maerzmusik*, qui semblait rechercher moins les nouveautés et la musique « actuelle », comme le promet son sous-titre, que des réponses aux attentes qu'on nourrit vis-à-vis des grands festivals, et la satisfaction d'un vaste public plutôt que des préférences des initiés.

L'événement majeur du festival célébrait le dixième anniversaire de la mort et le quatre-vingt-dixième de la naissance de John Cage, l'été prochain, ainsi que les cinquante ans de son morceau sans doute le plus fameux, *silent piece 4'33"*. Musiciens et compositeurs tels que Dieter Schnebel, Chris Mann, Sam Ashely, Boris Hegenbart/

Werner Däfeldecker et Christian Wolff furent invités à créer leur propre version de *Fontana Mix*, pièce dont la réalisation est indéterminée. Œuvres, conférences, pièce radiophonique, films documentaires et installations sonores complétaient un riche programme, entrecoupé à tout moment par de nouvelles exécutions de la pièce muette, *4'33"*. L'hommage, qui commençait en début d'après-midi, dura jusque tard dans la nuit. Avec la radio de l'ex-RDA, située dans la banlieue de Berlin, on avait choisi non seulement un lieu impressionnant par la qualité de l'acoustique des salles et des locaux, mais les organisateurs eux-mêmes (Volker Straebel était responsable avec Osterwold de l'hommage à Cage) avaient veillé à créer une atmosphère d'écoute concentrée, tout à fait dans l'esprit de la devise cagienne : « Happy New Ears ! » À cette occasion, comme lors de toutes les autres manifestations, *Maerzmusik* a réuni un public attentif, reconnaissant et nombreux – ce qui n'est naturel, ni pour la musique contemporaine, ni, surtout, pour Berlin.

La première audition de la version scénique de *Michaels Jugend*, extraite du grand cycle *Licht* (encore inachevé) de Karlheinz Stockhausen, était l'autre tribut consacré à l'un des grands maîtres de la musique nouvelle ; pour la première fois aussi, l'exécution s'était effectuée en l'absence de l'auteur. Contrairement à la musique, la mise en scène, peu inspirée et presque démodée, n'a pas vraiment convaincu.

On peut se demander si un festival de musique actuelle devait consacrer un concert monographique à un compositeur aussi joué que Wolfgang Rihm, d'autant plus que le festival ne comprenait guère de concerts de musique instrumentale, à part une longue soirée de musique contemporaine chinoise. On aurait souhaité voir accorder plus de place à la présentation de jeunes compositeurs inconnus. On en apprécia donc que davantage l'exécution d'*Hivers* d'Hugues Dufourt par l'Ensemble Modern, souverainement dirigé par Dominique My. Le compositeur français est encore peu connu en Allemagne, et ses œuvres, qui font fréquemment allusion à la peinture et à la philosophie, ne sont pas faciles d'accès. La bravoure avec laquelle il maîtrise l'écriture d'orchestre ne doit pas faire oublier que Dufourt cultive une conception avancée de la forme, qui le place dans le droit fil de la théorie post-structuraliste de la « différance » (Derrida). On se croirait pris dans un maelström de transitions incessantes, de changements de perspective, de glissements et de transformations, et ce kaléidoscope tournoyant semble échapper sans arrêt à toute prise directe.

L'ample cycle conçu par Dufourt s'inspire de tableaux de Poussin, Rembrandt, Breughel et Giardini. Lors de l'exécution donnée à la Pinacothèque, les tableaux étaient projetés en diapositives. Ce concert s'inscrivait tout naturellement dans la série organisée par les « Freunde Guter Musik » et consacrée à la musique d'artistes visuels. Un autre élément intéressant du programme était la série piano, avec des œuvres rarement entendues, comme *Opus Clavicembalisticum* (Kaikhosru Sorabji), *Bridge* (James Tenney) ou l'installation *Well-Tuned-Piano* (La Monte Young).

*kirschblüten.ohr* était le titre d'une nouvelle pièce de théâtre musical commandée par *Maerzmusik* au compositeur autrichien Klaus Lang. Aidé de la décoratrice Claudia Doderer, Lang avait imaginé un cadre inhabituel. Contrairement au théâtre musical ordinaire, l'audition et la vue étaient strictement séparées : il n'y avait de lumière que pendant les silences, et de musique que dans l'obscurité. Le public, assis dans un espace en spirale évoquant le colimaçon de l'oreille interne, ne percevait qu'indirectement les événements sonores ou lumineux. Le lien avec le monde extérieur était si ténu et la musique si discrète (Lang en est friand), que

l'incertitude sur ce qu'on voyait ou entendait rendait les événements quasi inintelligibles. Même s'il s'agit d'exercer cette forme d'écoute sans vision, il faudrait aussi que Lang et Doderer se demandent comment faciliter la réalisation de cet équilibre.

La manifestation la plus inattendue était sans doute une « sophisticated soirée » de musique interactive, imaginée par Peter Rantasa, dans laquelle les battements de cœur des auditeurs, repris par des appareils high-tech, dictaient le *beat* de la musique et le rythme de la vidéo projetée. Le public y découvrait une forme ludique d'interaction involontaire : piloter son propre battement de cœur n'est pas une chose si simple, surtout quand on vous demande de faire des appuis faciaux ! Le succès de la soirée ne dépendait heureusement pas des palpitations du public, mais des musiciens : l'ensemble *zeitblom*, responsable de la partie musicale, avait invité six formations différentes, adeptes de la musique *club*, *laptop*, et de l'improvisation libre.

D'une façon générale, le festival donnait une bonne vue d'ensemble des tendances principales des dernières années et décennies. De nombreux musiciens et ensembles berlinois eurent l'occasion de s'y produire. L'interprétation instrumentale, par l'ensemble *Zeitkratzer*, du disque légendaire de Lou Reed, *Metal Machine Music*, mit un point final spectaculaire – mais problématique – à *Maerzmusik*. Il est difficile de voir ce qu'il de vraiment intéressant dans l'idée de transcrire pour des instruments renforcés électroniquement le jeu brutal et destructeur, ainsi que les bruits rétroactifs de Reed. Après que *Maerzmusik* a montré cette année de façon impressionnante la variété de la musique contemporaine au concert, dans les installations et dans les discothèques, on souhaite que la prochaine édition se concentre davantage sur les véritables tendances actuelles. **SABINE SANIO**

défend René Bosc m'apparaît-elle comme un aimable fourre-tout, une somme de vellétés traduites en musique. On n'y sent aucun choix, aucun désir, aucune envie de combat. Bien sûr, nous étions dans une année de transition après le court passage d'Alain Moëne à la direction artistique du festival. Sans doute, il a fallu faire vite. Oui, on reviendra l'an prochain au principe du compositeur invité. Mais ce sera Hans Werner Henze – tout se tient !

Reparlons quand même du service public. Aux spectateurs curieux et nombreux qui fréquentent Présences – rappelons que l'entrée est libre –, on offre une maigre plaquette où rien n'est dit. On a la nostalgie d'un temps pas si lointain où l'on pouvait se procurer un programme-catalogue, épais et de bonne facture, avec toutes les informations qui doivent être données au profane comme aux professionnels : date de composition des œuvres, aperçus de celles-ci, notices biographiques des interprètes et des compositeurs, textes chantés avec leurs traductions. Tout cela a disparu. À la place : de vagues commentaires voulant présenter les concerts, aussi imprécis (voire aussi insanes) que ce qu'on trouve dans les pires dossiers de presse. Évidemment, les bonnes partitions s'écoutent sans le secours d'une documentation dont la lecture pourrait même entraver leur écoute. Mais comment orienter l'auditeur curieux dans la jungle de cette pluralité dont certains revendiquent l'existence ? L'État, puisque depuis Lully tout ou presque lui est redevable en matière de musique, veut-il démissionner ? La culture doit-elle retourner à la friche ? Aussi belle soit-elle. **DOMINIQUE DRUHEN**

## NAVRANTES VACUITÉS

*Le Festival Présences 2002 à Paris*

À Paris, le festival Présences de Radio France s'est achevé le 16 février. Il proposait dix-sept concerts gratuits (soit moitié moins que l'an dernier, mais proportionnellement plus suivis), dédiés à la musique contemporaine et, pour trois d'entre eux, au jazz d'aujourd'hui. Dans son éditorial (repris de la revue « Classica »), René Bosc, le nouveau directeur artistique de la manifestation, prône la pluralité des styles au nom de la sacro-sainte *mission de service public* à la française. Il se défend de prendre parti pour un courant ou pour un autre. L'idée est généreuse, gentiment téméraire. Elle est démentie par les faits.

On pourrait ainsi parler des compositeurs oubliés – ce qui est bien sûr inévitable – et de ceux qui apparaissent à plusieurs reprises dans la programmation (Thierry Escaich, Tan Dun, Qigang Chen et Richard Dubugnon deux fois chacun, Jean-Jacques Di Tucci trois fois, Thomas Adès six fois), créant ainsi des déséquilibres et niant alors le principe annoncé de pluralité. Que René Bosc prenne fait et cause pour des courants qu'il estime négligés jusqu'alors par les institutions – néo-tonaux (Thierry Escaich, Guillaume Connesson) ou franchement « hollywoodiens » (Tan Dun) – n'est pas rédhibitoire. Tous les compositeurs ont le droit d'être joués. Ce qui est grave, c'est de ne pas affirmer ses préférences.

Nous avons cette expression en français : l'optimiste voit le verre à moitié plein, le pessimiste désespère que le récipient soit à moitié vide. J'appartiens à la seconde catégorie. Ainsi, la pluralité que