

Comptes rendus

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonance**

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

Heft 78

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.

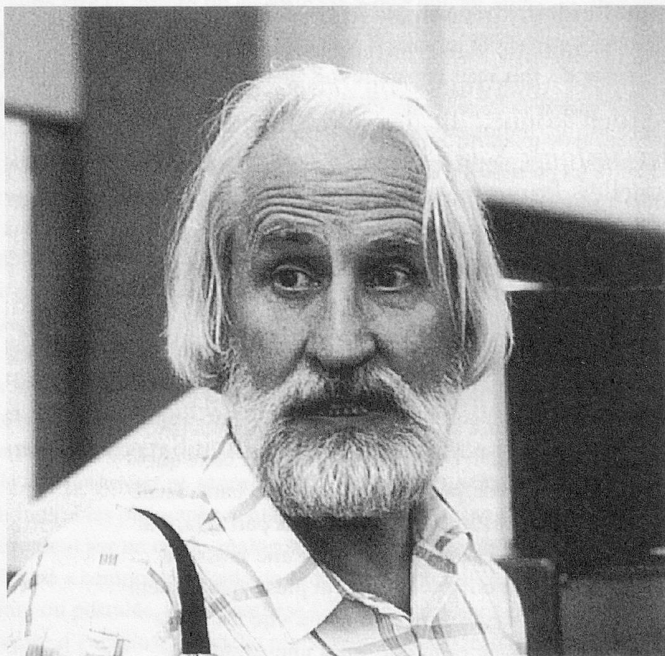
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

DANS LA JUNGLE DES FESTIVALS

Notices d'un critique après l'expérience de musique contemporaine à Zurich et à Donaueschingen



Klaus Huber

(© Gisela Gronemeyer)

Il y a quelques années, à la suite d'un compte rendu sur les *Tage für Neue Musik Zürich*, une lectrice avait écrit au journal pour demander si au fond j'aimais la musique contemporaine. À l'époque, je fus incapable de lui répondre convenablement. J'aurais certes pu lui citer une brochette de compositions modernes qui m'avaient bouleversé, ébranlé, enchanté ou transformé en me contrariant, et auxquels je me sentais donc redevable. Mais est-ce à dire que j'aime la musique contemporaine en général ? Parce qu'elle serait neuve ou moderne ? Parce qu'elle me défie ? Et que se passe-t-il quand la confrontation risque d'être engloutie sous un monceau de nouveautés et que l'innovation tourne au *clever noise*, comme HK Gruber aime qualifier la musique d'avant-garde ? Dans un festival comme les *Tage für Neue Musik Zürich*, cette ambivalence reprend chaque fois le dessus, y compris lors de l'édition de novembre 2002. C'est que la programmation rigoureuse, qui n'a été assouplie que modérément depuis que Walter Feldmann en a repris la direction, stimule et fatigue à la fois. Comment susciter en effet sans arrêt l'attention de l'auditeur ? Moins en étant hyper-actif qu'en choisissant délibérément des centres d'intérêt. En

sélectionnant un ou deux compositeurs, on donne un signal. La méthode n'est pourtant pas infaillible : elle peut aboutir à une véritable découverte, comme celle du Portugais Emmanuel Nunes, il y a quelques années ; mais il peut arriver aussi que les impressions s'annihilent mutuellement. L'expérience subjective du festival passe donc avant la présentation objective d'une œuvre. Écouter est et doit rester un acte spontané. Les œuvres ne sont pourtant reprises que rarement, quoique les compositeurs insistent sur cette nécessité. C'est donc l'impression unique qui compte. Lors des *Tage für Neue Musik Zürich 2002*, une œuvre a tout de même bénéficié d'une reprise : le quatuor à cordes *place* (de l'Italien Giorgio Netti) ; en 2001, il avait passé presque inaperçu dans le programme ; cette année, l'exécution isolée, à l'occasion de la soirée d'ouverture, fait sensation. Le Quatuor Kairos produit des sons proches du bruit, mais captivants, en « préparant » les cordes à l'aide de cartes de plastique et de morceaux de métal. Netti exige les modes de jeu les plus variés, sans permettre pratiquement une seule note « juste », mais il parvient en quelque sorte à nous faire entrer dans le corps même des instruments. On croit entendre sonner matériellement la caisse, le bois, les cordes. Et soudain ces harmoniques et ces bruits annexes se mettent à planer dans la haute salle du *Zürcher Stadthaus*.

La seconde pièce de Netti exploite les mêmes recettes, mais en en faisant un peu trop : *Necessità d'interrogare il cielo* pour saxophone seul dure 70 minutes ! Ici aussi, le compositeur s'est lancé dans une recherche minutieuse de sonorités dans le domaine des multiphoniques et des harmoniques, mais il ne se contente pas d'égrener les résultats, ils les enchaîne musicalement dans un vaste processus. Marcus Weiss est un interprète magnifique. Si l'expérience est éprouvante, elle en vaut finalement la peine. La musique de Netti captive d'ailleurs par son insistance. Et celle-ci s'impose, surtout parce qu'elle est présentée isolément, sans la concurrence d'autres pièces ; mais il est impossible de concevoir tout un festival de cette façon.

Sont-ce là les facteurs qui déterminent si une musique se grave dans la mémoire ? Ce qui n'est pas parvenu à nous interpeller au premier abord est peut-être perdu pour toujours, et les commentaires les plus savants sur la partition et les techniques complexes de composition n'y pourront rien. Que voudrait-on réentendre de ce qu'on a découvert ce week-end de novembre ? Tout, une grande partie, ou rien ? Ou peut-être quelques moments stimulants, mais insérés dans un cadre plus convaincant ? De tels moments, il y en eut en effet beaucoup. L'Écossais James Dillon, par exemple, sait créer des instants magiques, pleins d'allusions sonores et d'envols tournoyants, et il laisse parfois « ronfler » merveilleusement la musique, comme quand l'orgue Hammond, dans *Überschreiten*, se faufile enfin au premier plan. Pourtant, on ne se retrouve fréquemment pas dans ses compositions, qui échappent à toute prise, semblent interminables et, par là, arbitraires, même. *Viriditas*, chanté par les BBC Singers sous la direction de Nicolas Kok, comprend des passages fascinants, mais on reste finalement sur sa faim. Est-ce la beauté des voix qui séduit ? Ce serait un peu superficiel, pour une musique de cet acabit...

Présentée pourtant en bonne place, la musique de Jean-Pierre Guézec me laisse encore plus perplexe. Mort en 1971, à l'âge de 36 ans, ce compositeur français, qui n'a plus guère été joué depuis, est certes une découverte ; sa musique a des aspects formels particulièrement intéressants, comme le relève son biographe, Patrick Butin. Elle opère au moyen de structures transparentes qui n'ont rien de banal. Sur le plan des timbres, il y a aussi des trouvailles, par exemple dans *Forme-couleurs*, exécuté par des étudiants du

Conservatoire supérieur de musique, ou dans *Reliefs polychromés* pour chœur, chanté par les BBC Singers. Pourtant, la musique reste étrangement distante, elle n'attire pas, elle vous laisse froid. (Et cette distance persiste, même après l'écoute répétée des enregistrements radiophoniques. Cela gêne.) Le festival offre immédiatement un contre-exemple : *Charisma* pour clarinette et violoncelle, dans une interprétation engagée de Martin Sonderegger et Moritz Müllenbach ; Xenakis a lui aussi traduit des figures géométriques en musique, mais l'oreille est captivée dès la première note.

Le bruit déchirant d'une banderole rouge

Une certaine musique contemporaine traîne encore un autre problème, ancien : certes, les formes jaillissent souvent de l'instant, elles prennent leur essor à tout moment et s'enfuient, mais elles s'effilochent aussi, sont disparates et pratiquement insaisissables ; surtout, elles sont nerveuses jusqu'à la névrose. L'avant-garde cultive le *stile nervoso*, toujours en mouvement, énervant, parfois lassant. L'oreille est agitée et ne trouve de repos que chez Arvo Pärt. L'accumulation de telles pièces souligne un problème que connaissent tous les festivals de musique contemporaine. La succession des impressions ne les renforce pas, elle les nivelle. Les œuvres de Dillon et Guézec ont-elles donc assez de substance pour marquer durablement un festival de quatre jours ? Pour dépasser la simple exposition qu'on rangera ensuite dans un classeur ? Resteront-elles en mémoire comme la musique du Portugais Emmanuel Nunes, il y a quelques années ? Son *Vislumbre* pour chœur sortait en tout cas du lot, cette année encore.

La critique est peut-être trop éclectique pour ces programmes sévères. Mais reconnaissons que le festival offrait une chance aux rares exceptions, qui, pour une fois, étaient presque toutes suisses. Quelle différence y avait-il par exemple entre les œuvres de Guézec, Ferneyhough et Dillon lors du concert de l'Ensemble Contrechamps (dir. Jurjen Hempel) ? Un gouffre, sans doute, mais qu'il était insignifiant à côté de la nouvelle composition de Mathias Steinauer, donnée entre deux ! Par rapport à la complexité alambiquée de ses voisins, *La dimensione dello strappo* paraît simple, voire simpliste. Or cela fait du bien. Dans la seconde partie, intitulée « Maiwiese », une banderole rouge tendue en travers de la grand-salle de la Tonhalle est déchirée dans sa longueur, ce qui donne un bruit troublant – et suggère un commentaire subtil des événements sonores (de tout le festival) : y a-t-il moyen plus simple et plus innocent d'évoquer la rupture ?

Il en va de même pour un autre compositeur suisse. Entre les pièces « actionnistes » de Harrison Birtwistle, Salvatore Sciarrino et Beat Furrer, d'un haut niveau, certes, mais quelque peu prévisibles, quoique jouées de façon fulgurante par une nouvelle étoile du piano, l'Anglais Nicolas Hodges, le *Klavierstück 8 (Fantasia)* d'Alfred Zimmerlin paraît relativement simple. Divers éléments (dont quelques accords tonaux, même) se suivent sans se presser – et pourtant, que de surprises ! Pour une fois, le piano n'est pas seulement frappé, il est aussi traité avec délicatesse, voire lyrisme. Les sons peuvent se développer.

Deux compositions de Hans Ulrich Lehmann et Franz Furrer-Münch ressortent également du lot, lors du concert de l'*Oslo Sinfonietta* : de Lehmann, le *ritenuto* sombre et introverti, de Furrer-Münch des *Symphonische Blätter* (sous-titrés « Sostenuto, sostenuto perdendosi ») mélancoliques, très sentis, mais jamais faciles. De telles pièces rayonnent, bien qu'elles ne soient peut-être pas aussi compliquées, novatrices ou avides de sensations inconnues que d'autres, tout en restant originales – avec sérénité et, parfois, un brin de provocation.

Donaueschingen mon amour

Si, à Zurich, Walter Feldmann et Mats Scheidegger programment essentiellement des œuvres existantes (trois premières auditions en tout et pour tout), les Journées musicales de Donaueschingen sont tout le contraire et ne présentent pratiquement que des premières auditions. On sollicite des compositeurs, ce qui donne un programme assez hétérogène, dont le fil conducteur (cette année, la voix) ne surgit que de loin en loin. La variété est garantie, mais non le succès.

Armin Köhler n'avait misé que sur une valeur sûre, qu'il avait placée en fin de programme, conformément à la tradition de Donaueschingen (il faut bien un bouquet final, non ?). Il s'agissait de nouveau – le critique n'y est pour rien – d'une œuvre suisse, *Die Seele muss vom Reittier steigen...* de Klaus Huber. Ce concerto de chambre pour violoncelle (Walter Grimmer), baryton (Max Engel), contre-ténor (Kai Wessel) et 37 instruments résulte, comme souvent chez Huber, d'une étude – ici, celle de la culture arabe – et se fonde sur un poème encore inédit du Palestinien Mahmoud Darviche, écrit en janvier 2002 dans Ramallah assiégé. (En quoi cette mention « inédit » est-elle si importante ?) La musique est noble, raffinée, expressive, intelligemment construite, et solide, ce en quoi elle ressemble à la définition de Darviche : la force de la poésie est « sa fragilité extrême ». Donné au cours du concert de l'orchestre radio-symphonique du SWR (dir. Sylvain Cambreling), l'ouvrage aura été le clou d'un festival sinon assez médiocre, comme le relèvent de nombreux journalistes.

Ce constat soulève une fois de plus la question souvent posée à Donaueschingen : la sélection des autres œuvres serait-elle si mauvaise ? Donaueschingen étant un festival « de travail » ou « d'atelier », qui veut ouvrir la discussion, il est évident que l'on n'y entendra pas que des chefs-d'œuvre. Cette année, une table ronde de personnalités illustres a quand même discuté qualité, après quelques polémiques récentes. La question était à peu près de savoir s'il existe un véritable style Donaueschingen, ce que conteste Köhler, mais aussi Wolfgang Rihm. L'année dernière, Rihm prétend avoir entendu trois compositions de très haut niveau – celles de Clemens Gadenstätter, Michel van der Aa et Jörg Widmann (qui figurent à juste titre sur le CD *col legno* de l'édition 2001) –, ce qui prouverait l'inexistence d'un tel style. Toutefois l'hypothèse contraire est parfaitement plausible, même s'il ne s'agit que d'une disposition d'esprit. Quel jeune compositeur pourrait résister à la tentation d'en « mettre plein la vue » aux Journées musicales de Donaueschingen ? Il faut quand même s'imposer à des experts relativement blasés. L'idée d'en « faire un max » est donc logique. Ces rites d'initiation sont en fait assez fréquents. On aime faire preuve de sa virilité (« je vais vous montrer ! »). Même le *Sub-Kontur* de Wolfgang Rihm, dont la première audition remonte à Donaueschingen 1976, n'y résistait pas. Cette année, ce trait était le plus marqué chez George Lopez, un Américain établi en Carinthie, bien qu'il ait déjà subi glorieusement son baptême du feu à Donaueschingen il y a plusieurs années. Mais c'est maintenant qu'il semble vouloir s'exercer à choquer : un chef déguisé en chaman dirige l'orchestre, qui est dispersé dans toute la salle, jusqu'à ce que trois dames blanches le « maîtrisent » – action assez désorganisée. *Schatten vergessener Ahnen* contient des sonorités orchestrales intéressantes, quoique presque toujours assourdissantes, mais la pièce se noie dans sa théâtralité. Les esprits des ancêtres refusent de comparaître.

L'évocation des morts du Mexicain Julio Estrada (59 ans) – qui avait d'ailleurs été présentée à Zurich en 2001 – est d'une autre trempe : dans *Hum*, il fait résonner des voix fantastiques de

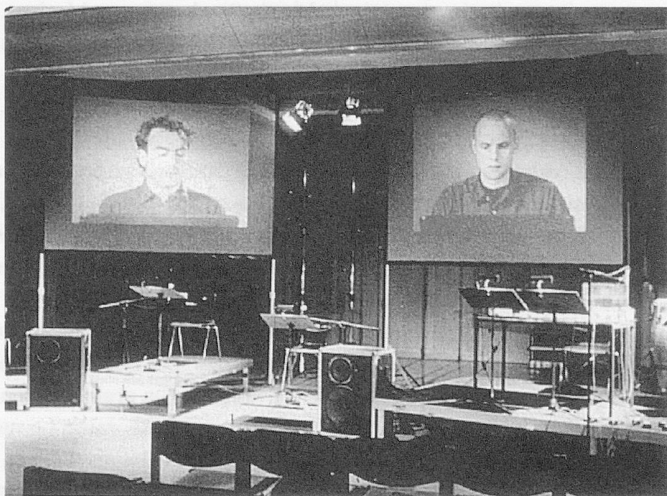
l'Au-delà. Il s'agit d'une partie de son opéra *Pedro Páramo*, d'après le roman du même titre de Juan Rulfo. Estrada travaille à cet ouvrage depuis des années, et vient d'achever ici le murmure des morts : les voix râlent, gémissent, parlent d'une manière très particulière, elles flottent dans l'espace, la salle devient boîte crânienne. L'impression est renforcée par la distribution spatiale du son, réalisée grâce au travail exceptionnel du studio expérimental de la fondation Heinrich-Strobel du SWR.

Une autre manière de se faire remarquer, à Donaueschingen, est d'expérimenter avec des techniques non avant-gardistes. Établi en Allemagne, le Philippin Alan Hilario fait craquer des disques sur une platine (*scratching*) – de façon « différenciée », bien sûr, c'est-à-dire incompréhensible. Dans *Teile dich Nacht* d'après Nelly Sachs, la Suédoise Karin Rehnqvist ajoute au chœur la voix délicieusement stridente de la chanteuse pop Lena Willemark – ce qui provoque au moins la sensation d'un *happening*. Quant à *Arance dal Marocco*, de Michael Lentz et Zoro Babel, n'est-ce pas presque du *rap*, déjà ? Mieux encore : Helmut Oehring semble avoir perdu entre-temps le *bonus* que lui valait son travail avec des solistes privés d'ouïe. Sa pièce semi-théâtrale, au titre (doublement barré) de *Er.eine.She* (aus: 5ünf/Haare/Opfer), raconte (un crime ?) dans la langue des signes, mais ne trouve guère d'écho dans le public. Même *Maim zarim, maim gnuvin* (*strange water, stolen water*) de Chaya Czernowin, pour grand orchestre, quintette de solistes et électronique *live* – une œuvre dont la compositrice prétend qu'elle résulte de la confrontation avec la tragédie des événements actuels – est un exercice de parole refusée. « Le conflit n'est pas qu'intérieur », dit-elle – mais sa musique reste quand même prisonnière de son intériorité. On pourra y entendre des sons étouffés et réprimés, le langage musical est certainement original et pique la curiosité, mais les sons ne veulent ou ne peuvent pas sortir. Pourquoi pas ? Le problème n'est pas inhérent à Donaueschingen, il concerne toute la musique contemporaine : il y a souvent de bonnes idées et des concepts intéressants, mais la réalisation sonore ne les fait pas éclore. Que ramener alors comme détails chez soi ?

Un DJ décoiffant

C'est finalement de la soirée de jazz du SWR qu'émergent deux contre-exemples fumants. Vu de l'extérieur, le programme réuni par le nouveau rédacteur de jazz de la station, le journaliste Reinhard Kager, ne correspond pas du tout au cliché habituel du *cross-over*, avec un coup de chapeau à la musique savante, mais c'est en cela qu'il ouvre de nouvelles voies. Il est vrai que tous les auditeurs ne s'y engagent pas. Pourtant, quoi qu'on puisse dire d'une bonne soirée au « Ochsen », voire d'un repas gastronomique à la célèbre « Fischerzunft » de Schaffhouse, dont le public de Donaueschingen se souviendra encore des années après, les puristes laissent souvent échapper le meilleur en boudant le jazz ou la musique improvisée. Il est question ici d'une soirée passablement décoiffante en compagnie de *Radio Fractal/Beat Music*, projet viril, parfois brutal, mais en général palpitant de l'Autrichien Wolfgang Mitterer. Son ensemble compte deux électroniciens (Erdem Tunakan, Patrick Pulsinger) et le DJ « dieb 13 » avec ses platines. À ces « techniciens » se joignent John Schröder (guitare électrique), Herbert Reisinger (drums) et Max Nagl (saxophone). Le découpage de ces deux courtes heures était plus ou moins programmé, le reste étant laissé à l'improvisation à partir de diverses impulsions qui se chevauchaient et se succédaient. Il en résulte une grande forme convaincante, avec des plages de repos et des progressions. Il y avait encore deux femmes vêtues de noir qui

desservaient leurs appareils en toute tranquillité : l'une (Ikue Mori) enfonçait les touches de son *laptop*, l'autre (Marina Rosenfeld) posait des disques et tournait de temps à autre un bouton. De ces gestes dépourvus de toute virtuosité jaillissait une musique dépouillée, faite de quelques bruits et sons qui se déployaient



Josef Anton Riedl, « *vollicht aust es sa* »

dans le temps et l'espace, calmement, sereinement, avec une explosion occasionnelle. Ces disciples de Morton Feldman improvisent. L'effet aurait pu être quelconque, mais avait en fait un rayonnement extraordinaire. THOMAS MEYER

OPÉRA CNN : UN NOUVEAU THÉÂTRE MUSICAL ?

« *Three Tales* », opéra vidéo de Steve Reich et Beryl Korot

Le pire péché d'Adam est d'avoir mangé la pomme trop rapidement, prétend le sage rabbin Adin Steinsaltz. Et parce que la pomme ne tombe jamais loin du tronc, les fils d'Adam ont imité leur aïeul. Surtout ceux du XX^e et du XXI^e siècle. Ils ont cueilli des fruits verts et les ont avalés à la hâte. Plus d'une catastrophe technique aura été due à cette impatience, plus d'un rêve de Paradis se sera ainsi envolé en fumée. En 1937, c'est le zeppelin *Hindenburg* qui brûle en vol, en 1946 les tests atomiques américains polluent l'atoll de Bikini pour Dieu sait combien de temps, et si nous ne savons toujours pas quels moutons noirs seront encore clonés après Dolly, nous l'apprendrons probablement plus tôt que nous ne le souhaitons – grâce à la cupidité d'Adam.

Pareille macédoine de fruits donne des maux de ventre aux plus sensibles de nos contemporains. C'est pourquoi le couple d'artistes Steve Reich et Beryl Korot a choisi ces « Trois Histoires » comme sujet d'un « opéra vidéo » créé en mai 2002 lors des *Wiener Festwochen*, puis présenté en tournée mondiale. En préparant leur ouvrage, les deux artistes n'ont pas commis l'erreur d'Adam ; ils se sont laissé du temps – beaucoup de temps. La première aurait déjà dû avoir lieu à Bonn en juin 1997. Mais à l'époque, et à sa grande surprise, le public ne vit que les premières minutes du premier « acte », consacré au *Hindenburg*. Celles-ci furent remaniées pour la version définitive. Si les bonnes choses prennent du temps, reconnaissons que l'attente en a valu la peine.

Three Tales se situe peut-être dans la tradition minimaliste, mais en tout cas dans la tradition américaine de l'« opéra CNN ». À la

différence toutefois de *Nixon in China*, de John Adams, qui laisse l'auditeur sceptique quant à l'opportunité de faire chanter des hommes d'État sur scène, l'inclusion esthétisante de matériau documentaire – émissions de nouvelles, rapports de témoins, interviews de spécialistes du génie génétique ou de représentants de la religion et de la philosophie – ne pose pas de problème dans *Three Tales*. C'est au contraire une réponse parfaite et valable à la question de savoir comment inventer un théâtre musical contemporain à peu près satisfaisant, qui renonce aux oripeaux du passé. Car Reich et Korot évitent tout ce qui sent l'opéra.

Certes, le couple américain n'aura pas réinventé le théâtre musical avec *Three Tales* (et leur prédécesseur, *The Cave*). Du point de vue esthétique, l'ouvrage ressemble plus à un clip vidéo qu'à un opéra – mais sans flatter la jeunesse pour autant. Plusieurs niveaux se trouvent imbriqués très étroitement : le matériau iconographique, subtilement élaboré et rythmé par Korot, la musique de Reich, jouée *live* (*Ensemble Modern* et les cinq chanteurs et chanteuses de *Synergy Vocals*, sous la direction de Bradley Lubman), enfin une sorte de bande-son faite de matériau traité électroniquement et de séquences parlées (interviews). Les textes forment une sorte de liant entre les différents médias. Ils apparaissent parfois comme élément visuel, puis comme texte parlé (souvent simultanément) ; la mélodie du discours est copiée par les instruments, à moins que le texte ne soit chanté et donne de la musique pure. Reich reprend ici des techniques de « musicalisation » du langage qu'il avait déjà mises au point dans les œuvres minimalistes des années 1960 (par exemple *It's Gonna Rain*, qui n'utilise que l'enregistrement d'une voix). Il est frappant de constater comment lui et Korot réussissent à utiliser ces techniques pour obtenir une fusion multimédiale, dont les composants forment désormais un tout inséparable.

Le choix des trois « Histoires » avec lesquelles Reich et Korot entendent raconter le XX^e siècle aurait pu faire craindre une pièce d'agit-prop écologique. Ils surprennent en traitant subtilement (quoique sans ménager la science) et de façon complexe des thèmes aussi délicats, aujourd'hui, que la fission nucléaire et le génie génétique. Le deuxième acte, celui de l'atoll de Bikini, se passe même de toute image de champignon atomique. Les récits des témoins, dans lesquels on perçoit aussi l'excitation de ce qu'ils ont vu, suffisent à créer le malaise. Et suffisent aussi, dans l'acte final, à se faire une idée de l'orgueil que masque l'objectivité affichée par maint spécialiste du génie génétique. ELISABETH SCHWIND

XENAKIS SOUS VERRES DÉFORMANTS

Hommage au Maître du polytope

Février 1956 : la société néerlandaise Philips demande à Le Corbusier d'imaginer un pavillon pour la prochaine Exposition universelle de Bruxelles. L'architecte répond : « Je ne créerai point de pavillon, mais un Poème électronique ! » En octobre de la même année, Le Corbusier confie à Xenakis la conception architecturale de cet « estomac » qui pourrait contenir lumière, couleur, image, rythme, son et architecture. Deux ans plus tard, Xenakis signe (non sans avoir du mal à faire admettre et reconnaître la paternité de sa création à son patron) ce qui est devenu l'une des références architecturales du XX^e siècle : le Pavillon Philips. Xenakis y devançait d'un petit demi-siècle les nouveaux tenants du *New Media Art* (ce que confirma un important texte du compositeur, *Note sur un geste électronique*, de 1958).

Une quinzaine d'années plus tard, et c'est sans surprise, Xenakis répond à l'invitation de Michel Guy de créer un opéra pour son premier Festival d'Automne à Paris, prévu en 1972, par une contre-proposition : « Un spectacle automatique, abstrait » fait d'« action de lumière et de son ». En l'occurrence, un polytope (néologisme xenakien pour dire, décrire ses spectacles engageant à la fois musique, lumière, architecture, investis en plusieurs lieux et niveaux). Tous les moyens dignes d'un spectacle de pop ou de variétés¹, sont alors mis à sa disposition. Résultat : le *Polytope de Cluny*, sans doute le plus grand succès populaire du Festival : 100 000 spectateurs environ pour les deux versions de 1972 et de 1973.

Programmer un nouveau *Polytope de Cluny*, sous la Pyramide de verre du Louvre, constituait donc, après de nombreux concerts Xenakis en trente ans, un événement d'importance². Mais il fut cruellement trompeur. L'âge moyen du public – estimé à environ 1 700 personnes – étant à peine de trente ans ; les générations de « quadras », et de gens plus âgés, s'attendaient à une re-création de ce spectacle transdisciplinaire qui avait tant marqué les esprits lors de sa création. En effet, pour beaucoup, le *Polytope de Cluny*, la vision utopique de Xenakis et une impressionnante artillerie technologique³ sont indissociables du Festival d'Automne. Et pourtant, le maillage de métal et de verre de la Pyramide du Louvre qui devait remplacer les jeux de lasers et de flashes électroniques de la voûte des Thermes de Cluny, tout comme l'installation, signée Lumison et la réalisation sonore, Guy-Noël Le Corre, semblaient prometteurs. (Rappelons qu'il suffisait d'un technicien pour gérer les 43 200 000 commandes automatisées du spectacle total de 1972-1973.)

À l'entrée, des coussins sont distribués, qui permettent de s'asseoir dans des espaces délimités. Enfin la musique commence, enfin l'on va déguster tout ce qu'on avait imaginé, les têtes se lèvent, et... rien. Rien à voir, sauf un nuage qui passe, le vague reflet d'une auto sur une paroi en verre ; encore heureux qu'il n'eût pas plu – pour le bruit ! L'un après l'autre les visages s'inclinent, on préfère écouter les yeux clos. Alors seulement, c'est la contention d'âme ; l'enveloppement progressif de la musique ritualise, voire sacralise l'ambiance. Cette musique, minérale, « toute simple [qui devait] fourn[r] des timbres modulants, des pulsations variées [afin d'être] perçues en contrepoint au rythme et à la densité de lumières qui s'allument et s'éteignent sans arrêt tandis que le son se meut dans l'espace autour des spectateurs en modifiant l'atmosphère⁴ » a dès lors tenu le pari xenakien d'indépendance de chacun des éléments des *Polytopes*. Précisément, la puissance de cette musique est telle qu'elle évacua la déception des spectateurs, qui s'attendaient à tout autre chose, alors relégués au niveau d'auditeurs passifs.

Passifs, parce qu'en choisissant de disposer les auditeurs à même le sol, dans un espace intempêtif, le Festival d'Automne a relevé, sans s'en douter peut-être, un autre défi xenakien : celui qui, à partir d'une réflexion sur la spatialisation du son, et niant le dispositif frontal classique, consiste à remettre en question la mise en espace de la musique. En tant qu'architecte-musicien-ingénieur, Xenakis faisait aboutir cette recherche dans son projet (co-signé avec Jean-Louis Véret⁵) pour la cité de la musique, à Paris, à l'occasion du concours organisé en 1984. À ce jour, aucun Prince qui nous gouverne n'eut l'audace, ou l'intelligence, de concrétiser les idées architectoniques qui s'y trouvent, notamment celles fondées sur la torsion d'une salle pour éviter la focalisation du son. Au mieux, on nous propose des salles « polyvalentes », une idée systématiquement rejetée par Xenakis, car inadaptes aux complexités de l'acoustique. Ce qui fut le cas précisément ce 15 octobre sous la

Pyramide du Louvre : le son n'était point contrôlé par les 12 paires d'enceintes disposées autour du public : il évoluait au petit bonheur la chance, trop doucement, trop sagement (Xenakis aimait écouter la musique extrêmement fort, sauvagement).

De plus, Xenakis critiquait ouvertement cette Pyramide de Pei, la trouvant ou trop basse, ou trop haute, en tous cas pas « juste ». Mais le public se trouvait là, par terre, sans trop savoir pourquoi (puisque'il n'y avait pratiquement rien à voir), et écoutait *autrement*. Voilà déjà un grand résultat. Car aucune écoute, chez soi, de cette musique, ne peut offrir une telle perspective, aussi édulcorée qu'elle soit ; aucune écoute en salle traditionnelle non plus. Même « perversi » à ce point, Xenakis se révèle, une fois encore, un pionnier. (La musique électro-acoustique ne représente qu'un petit 10 % de sa création musicale, mais c'est bien par elle – qu'on le veuille ou non – que Xenakis entrera dans les annales – au moins dans un premier temps –, puis dans l'histoire de la musique.)

Puis on enchaînait avec *Bohor* (1962), œuvre considérée comme difficile, même par son auteur, ici, dans une exécution « formatée » qui n'a rien à voir avec celle voulue par Xenakis, c'est-à-dire « assourdissante ». Composé au Groupe de Recherches Musicales (GRM), cette pièce est dédiée au fondateur de la musique concrète, alors directeur de ce studio, Pierre Schaeffer, qui, dédaigneusement, la qualifia d'« énorme pétarde ». Refusant toute linéarité, cette pièce se présente telle une sculpture, massive, comme vue simultanée sous chaque perspective. Le critique américain Alfred Frankenstein la comparait au *Sacre* de Stravinsky, tout en y voyant l'une des compositions fondamentales du XX^e siècle. Ici, Xenakis prouve que la musique peut – sinon doit – exister aussi *hors-temps*, un autre leitmotiv précurseur du maître.

Réalisée aux studios de la NHK à Tokyo pour accompagner le spectacle laser conçu par le sculpteur Keija Usami lors de l'Exposition universelle d'Osaka en 1970, *Hibiki-Hana-Ma* est une œuvre subtile, hybride : un unique son – celui d'un avion à réaction – n'est pas d'origine instrumentale, et les transformations électroniques en studio des sons acoustiques sont extrêmement sensibles. Dans le pavillon de la Fédération japonaise, Xenakis avait disposé 800 haut-parleurs au plafond et sur le sol, créant littéralement une enveloppe sonore dans laquelle baignait l'auditeur. Sous la Pyramide, cette œuvre fut un amer ratage (mieux vaut l'écouter avec un casque ; toute l'élégance des choix de Xenakis y est perceptible). La majorité du public n'y put rien comprendre, car il crut entendre une œuvre orchestrale enregistrée, et malgré elle assotée.

La soirée eût pu s'achever mollement, si un spectateur de la création, déçu, n'avait hurlé : « Vous êtes tous des anesthésiés ! Ce n'est pas ça un Polytope ! » Du coup, le public, par ailleurs bon enfant, commença de jeter des coussins dans l'air, ce qui donna le coup d'envoi d'une joyeuse chorégraphie improvisée. Toute la salle se prit au jeu, et des dizaines, puis des centaines de polochons, inoffensifs, tombent en pluie douce et virevoltante. Alors, je puis vous l'assurer, j'ai vu le Maître sourire... **SHARON KANACH**

1. Allusion faite par Xenakis lui-même dans Peter Szendy : « Ici et là. Entretien avec Iannis Xenakis », *Les Cahiers de l'IRCAM* n° 5, 1994, p. 112.

2. De 1972 à 1992, plus de 40 œuvres de Xenakis ont été présentées dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, avec certes des « absences » (rien entre 1973 et 1984, ni depuis 1992, avant cet hommage.)

3. Sur une ossature métallique épousant l'intérieur des voûtes des thermes de Cluny étaient accrochés : une centaine de miroirs fixes (*Cluny I*, 300 pour *Cluny II*), trois miroirs pivotants (à moteur, spécialement conçus pour ce spectacle), trois lasers de couleur, 600 flashes blancs et huit haut-parleurs de haute technologie.

4. Matossian, Nouritza, *Iannis Xenakis*, Fayard/SACEM, Paris, 1981, p. 272.

5. Jean-Louis Véret, architecte et aussi ancien collaborateur de Le Corbusier dans les années 1950.

Nouvelles

BOURSE DE LA VILLE DE ZURICH POUR COMPOSITRICE OU COMPOSITEUR

La Ville de Zurich décerne chaque année une bourse à une compositrice ou un compositeur. Cette bourse, d'un montant de 42 000 francs, doit permettre de réaliser un projet librement choisi ou de fréquenter des cours de formation continue. C'est la commission musicale de la Ville – un collège formé de neuf personnalités – qui désignera le lauréat. Celle-ci est habilitée à proposer spontanément des candidats de son choix, qui ne se seraient pas annoncés. Les compositrices et les compositeurs liés profondément et de longue date à la Ville de Zurich soumettront leur projet en y adjoignant des renseignements personnels indiquant leur activité jusqu'à ce jour (partitions, enregistrements, critiques) au plus tard le 15 février 2003 à l'adresse suivante : Präsidialdepartement der Stadt Zürich, Musikkommission, Postfach, 8022 Zürich. De plus amples renseignements sont disponibles sur le site www.kultur.stadt-zuerich.ch (rubrique E-Musik / Komponisten).

DISTINCTIONS CULTURELLES 2002 DU CANTON DE ZURICH

Chaque année, le canton de Zurich remet un certain nombre de distinctions pour mérite artistique. Pour l'année 2002, c'est dans les salons du Casino-Théâtre de Winterthur et en date du 19 novembre qu'eut lieu la distribution, effectuée par les soins du conseiller d'État Markus Notter. Le Prix de composition, d'un montant de 15 000 francs, est revenu au saxophoniste et compositeur Valentin Marti.

HANS KOCH REÇOIT LE PRIX DE LA MUSIQUE 2002 DU CANTON DE BERNE

La Commission de musique du canton de Berne a attribué le prix de la musique 2002, doté d'un montant de 20 000 francs, au clarinetiste et saxophoniste biennois Hans Koch. Elle a également décerné deux prix de 5 000 francs chacun, à titre de reconnaissance, au directeur de chœur et compositeur prévotois Jean Mamie et au compositeur bernois Christian Henking. Le « coup de cœur » de la commission est allé au groupe ström de Bienne. La cérémonie de remise des prix a eu lieu le lundi 25 novembre, à la Haute école de musique et d'art dramatique de Berne.