

Zeitschrift: Dissonance
Band: - (2000)
Heft: 65

Rubrik: Comptes rendus

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.11.2024

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

LUZERNER THEATER: L'ANNÉE DE TOUS LES DANGERS

La riche Lucerne a désormais mal à son théâtre. L'arrivée en 1999 de Barbara Mundel à la direction empêche une grande partie du public lucernois et des politiciens (libéraux et radicaux) de dormir, et ce malgré le niveau général de cette première saison largement saluée par la critique, saison qui a par ailleurs offert une des plus belles productions d'opéras contemporains jamais vus en Suisse, *Luci miei traditrici* de Salvatore Sciarrino.

Depuis douze ans, le Luzerner Theater s'était passablement assoupi sous le règne sans histoires de Horst Statkus. Si l'homme avait eu l'œil pour repérer des jeunes talents tels que Jürgen Kruse ou Herbert Wernicke (certes déjà directeur du Theater Basel), sa programmation essentiellement axée sur le théâtre littéraire, valeur sûre pour attirer le public de Suisse centrale, avait aussi passablement négligé la jeune génération.

Depuis septembre 1999, celle-ci peut se réjouir: le Luzerner Theater tourne la page grâce à Barbara Mundel, qui a forgé ses armes au Theater Basel comme metteur en scène à l'époque de Frank Baumbauer, puis à la Berliner Volksbühne sous la direction de Frank Castdorf. Mais si son arrivée a été saluée dans les milieux théâtraux comme un renouveau plus qu'attendu, elle a aussi été ressentie comme un insupportable traitement de choc par une frange importante du très conservateur public lucernois, qui a vu ses tranquilles repères s'effondrer l'espace d'une saison.

Pas encore âgée de dix semaines, la nouvelle direction a subi les premières attaques dès l'automne 1999, lorsque la libérale Trudi Bissig et deux de ses collègues s'étaient émus auprès du Conseil municipal lucernois des spectacles où l'on vomit et l'on répand dans la soupe le lait maternel (*Gel* de Thomas Bernhard), et où des jeunes filles s'ébattent comme des prostituées en peignoirs de bain dans un abri anti-atomique (*Der Freischütz* de C. M. von Weber). Pour les libéraux, l'affaire est d'autant plus grave que depuis l'arrivée de Barbara Mundel, vingt-trois pour cent des abonnements ont été résiliés. A ces critiques, le Conseil municipal de la ville a répliqué qu'à chaque changement de direction, il en allait de même. A cela, il fallait encore ajouter le ras-le-bol de certains spectateurs au sujet de la trop grande étroitesse des sièges du théâtre... Pourtant, l'affaire n'a rien de comique: à l'instar de Stefan Bachmann, directeur depuis une année du Theater Basel, de la paire Crescentia Dünsser et Otto Kukla au Zürcher Neumarkt-Theater et de Christoph Marthaler qui reprend dès la saison 2000-2001 les rôles du Schauspielhaus de Zurich, Barbara Mundel est plus que nécessaire pour régénérer la scène théâtrale suisse alémanique. Elle-même surprise par l'amplitude des réactions négatives, elle n'a toutefois en rien l'intention de s'arrêter en si bon chemin, et la saison 2000-2001, qui s'annonce comme l'année de tous les dangers, fera pour deux productions appel à la chorégraphe Reinhild Hoffmann, qui avait signé en novembre 1999 la mise en

scène de *Luci miei traditrici* (rebaptisé *Die tödliche Blume*), opéra en deux actes de Salvatore Sciarrino d'après «Il tradimento per l'onore» du poète baroque Giacinto Andrea Cicognini, inspiré du meurtre par le compositeur Carlo Gesualdo de son épouse et de son amant. En faisant des chanteurs des automates prisonniers de leur passion et s'exprimant par une gestique saccadée, Reinhild Hoffmann, qui fut co-fondatrice aux côtés de Pina Bausch du Wuppertal Tanz Theater, avait trouvé un contrepoint idéal à la cantillation mécaniste et heurtée propre à Salvatore Sciarrino. L'exceptionnelle réussite de ce spectacle encensé par la critique a incité Barbara Mundel à confier à Reinhild Hoffmann la réalisation scénique des *Kafka-Fragmente* de György Kurtág, qui seront présentés en coproduction avec les Internationalen Musikfestwochen de Lucerne le 23 août 2000. Prélude plus qu'ambitieux et réjouissant à une saison 2000-2001 qui s'ouvrira au Luzerner Theater le 12 septembre 2000 par *Un re in ascolto*, opéra de Luciano Berio, dans une mise en scène d'Andreas Baesler, qui avait déjà signé pour les Internationalen Musikfestwochen de 1997 la mise en scène de *Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm. Certes, il y aura aussi une *Traviata*, mais dans une lecture pas forcément très orthodoxe du metteur en scène Jarg Pataki (15 octobre 2000), et un *Don Giovanni* (18 février 2001) à nouveau confié aux bons soins de Reinhild Hoffmann. Après Bâle et Zurich en 2000, le public lucernois aura droit en 2001 à l'opéra de Leos Janáček *Katya Kabanova* (7 avril, mise en scène Michael Talke) et à une exquise rareté baroque de Joseph Bodin de Boismortier, l'opéra-ballet *Don Quichotte chez la Duchesse* dirigé par Hervé Niquet (19 mai 2001). JACQUELINE WAEBER-DIAZ

STRAVINSKY DANSÉ PAR DES CHEVAUX

Zingaro: «Triptyk», Théâtre de Vidy à Lausanne (représentations données au Chalet-à-Gobet en juin et juillet).

Stravinsky s'était amusé à faire danser un éléphant dans *Circus Polka*; il n'avait sans doute pas imaginé que le *Sacre du printemps* fût dansé un jour par des chevaux. C'est pourtant le défi que s'est lancé Bartabas, fondateur du théâtre Zingaro. Ce fier cavalier aux allures de gitan a inventé il y a un peu plus de dix ans des spectacles équestres où la poésie se mêle à l'acrobatie, le théâtre sans paroles à la danse, et qui hissent les chevaux au statut d'acteurs. Si dans ses précédentes créations, Bartabas avait choisi des musiciens jouant en direct, dans *Triptyk*, il tente d'amener les chevaux dans le cadre strict de musiques composées. De là peut-être une certaine déception, la présence de l'animal étant en quelque sorte bridée par la forme musicale, qui elle-même devient difficile à suivre. Le rituel du *Sacre* n'oppose plus le cercle des vieillards aux jeunes gens parmi lesquels sera désignée l'élue, la vierge que l'on sacrifie, mais des danseurs presque nus – guerriers indiens de Kalaripayatt regroupés au centre de l'arène – et les chevaux qui tournent autour d'eux. Du sang et de la poussière (et des crottes, aussi). C'est le conflit entre la puissance rythmique des chevaux, qui se jouent des blocs rythmiques inégaux de Stravinsky, et la gestuelle plus libre des hommes, aux corps luisants et courbés. Les uns comme les autres sont représentés en tant que groupes, au détriment des caractères individuels qui formaient un élément fascinant des précédents spectacles de Bartabas. On retrouve cet affrontement transposé dans le dernier panneau du triptyque, sur la *Symphonie de*

Psaumes du même Stravinsky. Des cavalières vêtues de soie forment une ronde, un ange tisse un lien entre ciel et terre, les chevaux deviennent eux-mêmes plus intérieurs. Entre ces deux partitions, un danseur et une danseuse, sous des carcasses de chevaux stylisées qui rappellent furieusement *Guernica*, figurent le *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez, avec le clarinettiste en direct. La mort est omniprésente dans ce spectacle, comme si Bartabas effectuait un travail de deuil: de la vierge sacrifiée à l'ange déchu, en passant par le dialogue avec l'ombre, plane sur *Triptyk* le souvenir du cheval qui a donné son nom à la compagnie, et qui est mort, subitement, lors d'une tournée aux Etats-Unis. L'apparition finale de Bartabas sur un cheval piétinant la poussière, rappel d'un spectacle antérieur, est comme une ultime cérémonie entre présence et mémoire, réalité et représentation, mort et renaissance. A l'évidence, *Triptyk* est un spectacle de transition, qui en renonçant à la séduction des précédents, tend vers une chorégraphie plus sobre, mêlant les hommes et les chevaux. On peut penser cette voie incertaine, le formalisme, à travers le dressage, étouffant l'irréductible présence animale, cette charge de poésie qui, comme Kleist l'avait relevé à propos des marionnettes, exprime cette part d'humanité refoulée chez l'homme moderne; on peut aussi penser qu'il y a du courage dans une démarche qui s'écarte des formules éprouvées, approuvées par un vaste public. **PHILIPPE ALBÈRA**

UNE MUSIQUE ENTRE VÉRITÉ ET MENSONGE

Création, à Leipzig, de «Dmitri», un opéra de Luca Lombardi sur Chostakovitch



Hector Guedes dans le rôle de Dmitri, lors de la création de l'opéra, le 30 avril 2000 (Photo: A. Birkigt)

Dans l'art du XX^e siècle, la beauté et la vérité ont généralement suivi des voies séparées. Quant à l'espoir, il est devenu «un métier difficile», comme l'écrivait Brecht dans un poème d'exil. C'est ce qu'ont reconnu Luca Lombardi et le critique musical Hans-Klaus Jungheinrich, qui avaient édité autrefois un livre, «Musik im Übergang» [La musique en transition], dans le sillage de la contestation estudiantine. Mais là où d'autres ont oublié ou refoulé leurs espérances socialistes, eux ont cherché les causes de l'échec. L'opéra créé à Leipzig, *Dmitri oder Der Künstler und die Macht* [Dmitri ou l'artiste et le pouvoir], a été conçu en 1990 par Jungheinrich, qui en a écrit le livret, et par Lombardi, comme un travail de mémoire. Les crimes staliniens que Brecht passait encore sous silence et

auxquels Hanns Eisler ne fit qu'une allusion voilée en 1961 dans son lied avec orchestre *XX. Parteitag* (extrait des *Ernste Gesänge*) peuvent être dénoncés ouvertement de nos jours.

Au lieu d'un prélude musical, on voit des images muettes de victimes anonymes de Staline, des visages raturés, condamnés à l'oubli. La première scène, intitulée «Die Musik der Angst» (Musique de la peur), sert de devise et d'introduction à tout l'ouvrage. On y voit le compositeur Dmitri, plié dans son lit après une crise cardiaque et assailli de cauchemars. Dans le monodrame *Die glückliche Hand*, de Schoenberg, un monstre s'assied sur la poitrine de l'artiste; ici, c'est de penser à Staline qui l'obsède. Malgré cette référence à Schoenberg, qui scinde aussi l'homme et l'artiste en deux personnages, et une évocation d'un opéra de Lombardi consacré à Faust (où la nuit de Walpurgis vire au cauchemar et le vers «Mein Ruh' ist hin» [Mon repos est fini] devient «Ruh' kann ich nicht finden» [Je ne peux trouver le repos]), le conflit central tourne bel et bien autour de Chostakovitch, qui n'est nommé que par son prénom, Dmitri. La signature musicale D-S-C-H (*ré-mi-b-do-si*), qui sous-tend la scène dans les bois et les cordes graves, devient le symbole musical de la peur et de la solitude. Jamais Schoenberg et Chostakovitch n'ont été rapprochés si étroitement que dans cette scène introductive.

Mais Dmitri est divisé; artiste politique, il a besoin de la collectivité et de la proximité du pouvoir. La scène se conclut donc par une fraternisation étrange entre le dictateur et le «chanteur de la patrie». Victime et bourreau s'allient jusqu'à se confondre. Bien que Chostakovitch ait effectivement connu cette division entre sa face privée et son personnage public, les auteurs nomment leur ouvrage et son protagoniste «une fiction». Par respect, sans doute, pour le compositeur soviétique, ils font de Dmitri une sorte d'Adrian Leverkühn, le héros du *Doktor Faustus* de Thomas Mann, amalgame de plusieurs personnages historiques autres que Chostakovitch, comme Pfitzner et Richard Strauss, par exemple. Même s'ils ont pour nom Staline, Lénine ou Trotski, les autres personnages sont également des fictions surgies de l'imagination du protagoniste.

Cela explique les contradictions soudaines de l'intrigue. Dmitri interprète le cours de l'histoire dans des actions parallèles, à partir de ses rapports terrifiés avec le tout-puissant dictateur. De même que Staline prend la couronne du tsar des mains de Lénine, Dmitri reçoit la bénédiction de son maître Glazounov dans la scène suivante. Quand le Géorgien assoiffé de puissance élimine son rival Trotski dans une scène grotesque, Chostakovitch condamne avec la même brutalité le «modernisme occidental» de son élève Arionov. (Fait symptomatique, six bustes de Staline – et non d'artistes – ornent la salle du Conservatoire où Glazounov fait l'éloge de son élève.) La proximité du pouvoir détruit la personnalité du compositeur, qui se dissout dans un surmoi collectif, la figure du dictateur.

Cette perte d'identité explique aussi la langue souvent creuse d'un livret extrêmement concis. Pour parler, Dmitri se sert de formules pathétiques, surtout quand il se trouve à proximité de Staline, et il n'apparaît que rarement sincère, par exemple lors du siège de Leningrad. La question d'une langue parlée et musicale qui échappe au conformisme et aux conventions, celle de la vérité artistique, en somme, est peut-être le véritable sujet de l'œuvre. Pour Luca Lombardi, qui a étudié en Italie et en Allemagne, auprès de maîtres aussi différents que Bernd Alois Zimmermann, Vinko Globokar, Karlheinz Stockhausen, Herbert Eimert et Paul Dessau, et qui a écrit une thèse sur Hanns Eisler, la quête d'un langage à la fois personnel et compréhensible est restée un problème.

La peur dépeinte dans la scène du cauchemar est indubitablement sincère; elle est plus transparente chez Lombardi que chez

Schoenberg, et sent moins l'opéra. Le compositeur se retranche souvent dans une modestie excessive face au texte. Sa sympathie va manifestement à la femme attentionnée de Dmitri (belle prestation de Cornelia Entling), dont la partie vocale rappelle Alban Berg, et aux mélodies plus dissonantes d'Arionov, compositeur qui aspire à la décadence occidentale et tombe au siècle de Leningrad. La musique du pouvoir, en revanche, tourne généralement à la caricature, comme chez Chostakovitch: tantôt numéro criard de cirque (couronnement de Staline), tantôt marche pompeuse (hommage pathétique de Dmitri à la Russie). La scène de Leningrad, où le chœur du peuple scandé ses slogans sur des rythmes graves de marche, est à la limite des genres. Ce n'est qu'a posteriori que la flûte solo, qui entre à l'évocation des victimes, met en question cette marche.

Ainsi, l'auditeur est sommé sans cesse de distinguer entre la vérité et le mensonge dans la musique et les paroles – tâche parfois difficile. Il y a en effet d'autres cas limites semblables à la scène de Leningrad: l'entrée tonitruante du secrétaire de parti (Martin Petzold), qui loue l'esprit révolutionnaire du jeune Dmitri, ou les adieux héroïques du maréchal Toukhatchevski, menacé par Staline. Une vision sérieuse du socialisme n'apparaît qu'une seule fois: sur le point de mourir, Trotski (dont les visions n'ont jamais été confrontées à l'épreuve de la réalité) s'exclame, en utilisant une formule qui évoque Brecht et Eisler: «Je voulais transformer le monde, car il en a besoin».

Comme cet opéra sur les problèmes de l'artiste – dans la lignée de *Palestrina* de Pfitzner et de *Mathis der Maler* de Hindemith – réduit la politique à l'exercice du pouvoir, il y manque une approche sérieuse des idées socialistes. On y dénonce en revanche la perversion du pouvoir aveugle, et ce d'une façon particulièrement effrayante dans la scène où, après s'être réjoui de la victoire sur les armées de Hitler, le peuple est menacé par ses propres soldats. Impressionnante aussi la rencontre fictive de Bach à Leipzig, en 1950, qui fait découvrir à Dmitri sa solitude. A la fin, le fils du compositeur réclame, comme Luigi Nono, des sons différents, au-delà de l'angoisse: «Nous n'entendons pas encore. Les entendrons-nous?»

Le metteur en scène principal de Leipzig, Uwe Wand, qui avait espéré de cette commande un panorama critique du XX^e siècle, s'est vu confronté à une farce. Bien que la scission du protagoniste schizophrène en un chanteur et un acteur soit de son cru, il ne se risque que trop rarement aux excès grand-guignolesques qui conviendraient à cette intrigue surréaliste et cauchemardesque. Il ne laisse entrevoir que sporadiquement la parenté voulue par les auteurs avec l'*Arturo Ui* de Brecht ou le *Dictateur* de Charlie Chaplin, ce dont il s'est expliqué dans une conférence de presse en alléguant son manque de recul en tant qu'ex-citoyen de la RDA. Ce n'est qu'au personnage de Staline, caméléon dont la voix bascule à tout moment dans le fausset et qui pose devant sa propre statue, qu'il confère des traits véritablement grotesques. Aussi Wolfgang Newerka recueille-t-il les applaudissements les plus nourris. Avec ses lunettes de corne, Hector Guedes, le Dmitri chantant, est un mélange de Chostakovitch et de Woody Allen, une victime angoissée, la plupart du temps. Le décor de ruines de Peter Sykora donne au drame un caractère plus tragique que ne l'exigeraient le livret et la musique; celle-ci est jouée avec transparence par l'orchestre du Gewandhaus et le chœur, tous placés sous la direction de Martin Fratz.

Quand le rideau retomba, après une heure et demie seulement, sur les portraits des victimes de Staline, de longs applaudissements crépitaient dans la salle. Ils s'adressaient non seulement aux prestations très professionnelles de tous les exécutants, mais aussi aux auteurs, qui travaillent déjà à un nouvel ouvrage dramatique,

une opérette. Même si cette dernière création du passage d'Udo Zimmermann à la tête de l'opéra de Leipzig – période riche en nouveautés – ne rend pas entièrement justice à la gravité du sujet, *Dmitri* représente néanmoins une confrontation instructive avec la question difficile de l'indépendance et de la crédibilité de l'artiste au XX^e siècle. **ALBRECHT DÜMLING**

MISE EN SCÈNE DE L'INTEMPOREL

Philippe Fénelon: «*Élégies*» (Dix-huit madrigaux, version scénique).

Mise en scène: Carmelo Agnello. Direction musicale: Henri Farge.

Opéra de Nancy et de Lorraine, 31 mars, 1^{er} et 2 avril 2000. Opéra de Lausanne, 18 avril.

Auteur de trois opéras, Philippe Fénelon est profondément un musicien de théâtre et, jusque dans des œuvres qui n'ont pas été conçues pour la scène, raisonne en terme de progression et de construction dramatiques. C'est le cas, par exemple, de sa cantate *Le Jardin d'hiver*, composée en 1991, mais créée seulement le 14 décembre dernier à la Cité de la Musique, et dont on imagine fort bien qu'elle pourrait faire un jour l'objet d'une réalisation scénique. Une telle qualité théâtrale de la musique ne tient pas seulement à ses potentialités narratives, mais aussi et peut-être surtout à sa capacité d'investir l'espace et de créer pour l'auditeur une scène imaginaire sur laquelle les entrées et les sorties des instruments et des voix ont une valeur émotionnelle comparable à l'apparition et à la disparition de véritables personnages. Porter à la scène les *Dix-huit madrigaux* composés en 1995-96 par Fénelon sur des fragments tirés des *Élégies de Duino* de Rilke, et jusqu'ici présentés seulement en concert, pouvait donc à bon droit apparaître aux familiers de l'œuvre du compositeur moins comme un pari risqué que comme le prolongement somme toute naturel de son travail, et comme une actualisation des potentialités contenues de sa musique. Si le spectacle conçu par Carmelo Agnello et présenté du 31 mars au 2 avril 2000 à l'Opéra de Nancy (puis en tournée) prenait un risque, ce n'était pas tant celui de faire du théâtre à partir d'une œuvre qui n'a pas été écrite pour la scène, que celui de refuser de construire une histoire qui serait venue se superposer à la musique en traduisant purement et simplement en images le «contenu» explicite des fragments choisis par le compositeur. Ce refus est pourtant profondément justifié, et évitait un écueil grave. Intituler le spectacle *Élégies*, c'était certes revenir à la source littéraire qui alimente l'œuvre musicale, mais aussi mettre l'accent sur la gravité de la partition, sur son lien à la mort, au souvenir, sur sa parenté profonde avec le thème de la conversion du visible en invisible qui hante la pensée de Rilke. En choisissant de mettre en musique l'œuvre la plus ambitieuse du poète auquel le lie une longue familiarité, Fénelon n'a pas voulu lui faire violence mais exprimer la substance musicale de sa poésie. On trouve dans les lettres de Rilke contemporaines de la composition des premiers poèmes du cycle, vers 1912, l'évocation d'un certain nombre de figures (l'ange, la jeune morte) dont le poète déclare qu'elle lui font «l'ouïe spacieuse». L'expression est révélatrice de toute l'esthétique du dernier Rilke: c'est à une écoute du monde que convie sa poésie parvenue à la plus haute conscience d'elle-même, à un silence qui recueille la substance sonore du monde, le purifie des bruits de la civilisation moderne et du bavardage, et le convertisse en pure intériorité. Le passage de la première élégie où Rilke évoque les

saints de jadis qui étaient «pure écoute» a, de façon significative, retenu l'attention du compositeur qui en a fait le texte de son troisième madrigal. Ces voix, jusqu'aux *Plaintes* de la dixième élégie dont le pays allégorique se déploie devant le jeune mort comme un double du monde visible, ces voix sont les vraies compagnes du «Moi» impersonnel à l'œuvre dans les *Élégies*, qui, de figure en figure (le héros, l'ange, la marionnette, le figuier, les arbres en hiver, l'oiseau, les acrobates...) avance vers sa propre vérité: envisager la mort sans angoisse, sans le secours facile de la religion, sans perspective d'au-delà où serait décernée une récompense ou un châtement; affronter la mort comme entrée dans un autre espace, dans ce que Rilke nomme simplement «l'autre rapport», que la musique et la poésie (réconciliées, notamment, par la figure d'Orphée), ont pour tâche éminente de pressentir. Montrer l'ange, la jeune fille, le dieu au Trident, aurait donc été faire une grave violence à la portée symbolique de ces figures dans la poésie de Rilke et transformer l'œuvre musicale en parodie d'opéra. Carmelo Agnello a senti le danger et choisi d'offrir au spectateur une vision qui soit pure matérialisation de l'écoute sans pour autant refuser de concevoir un véritable spectacle. Il en résulte ce que l'on pouvait espérer de plus approprié à l'esthétique de Rilke, de plus respectueux des raisons profondes de sa défiance vis-à-vis du théâtre quand il oublie son origine sacrée, en même temps qu'un travail intimement accordé au caractère profondément dramatique de la partition de Philippe Fénelon. La scène est plongée dans une demi-obscurité qui sera modulée lentement, tout au long du spectacle, par des variations très lentes de la lumière (éclairages réglés par Manfred Voss). Les quatre musiciens qui assument les parties instrumentales de l'œuvre (qui requiert un théorbe et un trio baroque violon-alto-violoncelle) sont installés dans la fosse d'orchestre, devant le chef, Henri Farge, comme pour un opéra en miniature. Le décor (scénographie de Christian Cheyrézy) ne comporte aucun élément matériel. Les chanteurs se déplacent lentement, dans des costumes (signés René Zamudio) qui font d'eux des silhouettes en état d'apesanteur: belle vision de l'Hadès (étymologiquement, le monde sans lumière, le monde éteint) où les ombres flottent dans une demi-lumière, et comme dans une autre temporalité tant les gestes sont lents et solennels, sans aucun bruit de pas. Leurs déplacements sont tels que l'œil perçoit qu'ils se meuvent dans une certaine profondeur, mais le décor refuse au regard les points de repère rassurants d'une perspective: une fois la lumière revenue, à la fin du spectacle, on s'apercevra qu'il s'agit d'une toile tendue en demi-cercle. Cette étonnante impression de flottement des corps, Carmelo Agnello l'a obtenue grâce à un sol en épaisse mousse synthétique d'un gris exactement identique à celui du fond (de sorte que les limites en deviennent imperceptibles), une matière dans laquelle les acteurs-chanteurs enfoncent profondément à chaque pas: la difficulté même qui en résulte pour eux les oblige à charger chacun de leurs gestes d'un enjeu dramatique et donne à tous leurs déplacements une gravité calculée. Vers le milieu de l'œuvre, une sorte de ruban blanc irisé flottant dans les airs, comme une aile déployée, motif peut-être emprunté au sommet d'un vase Art Déco et présenté à l'envers, apparaît au-dessus des ombres, en transparence, derrière la toile de fond. Le spectateur peut lui donner le sens qu'il veut: peut-être est-ce là tout ce qui lui sera montré de l'ange des élégies, ou bien un clin d'œil au costume de lumière des acrobates de la cinquième élégie qui retombent sur le sol sans pouvoir s'affranchir de la pesanteur – à moins qu'il ne faille y voir, tiré de cette même élégie, l'un de ces rubans que «Madame Lamort, la modiste» déroule sur les places de Paris comme s'ils étaient les «chemins sans fin de la

terre». Quand approche la fin de l'œuvre, le spectateur des *Élégies*, à voir ces ombres évoluer puis se disperser, croit comprendre combien peu elles se connaissent les unes les autres, quoiqu'elles se soient parfois concertées et rapprochées pendant le spectacle, jusqu'à presque s'étreindre un bref instant dans le rêve d'une impossible complémentarité; chacune, enfermée dans sa mort, retourne à la solitude mais aussi à la perfection de sa sonorité et redevient pure voix. Et même si la partition, à ce moment, dit autre chose, qui se fonde plutôt sur la nostalgie de l'unité perdue et laisse le soprano énoncer les noms des constellations de l'autre monde sur fond de cœur à bouche fermée, c'est là une leçon profondément en accord avec le besoin de clôture, le narcissisme, la soif de complétude qui gouvernent, jusque dans le renoncement à toute possession, le Moi rilkéen. Les solistes qui participent à cette aventure sont pratiquement les mêmes que ceux qui ont enregistré l'œuvre au disque sous la direction de Rachid Safir. Henri Farge les dirige avec une précision sans faille. Le public, dont une partie était sans doute venue en croyant assister à un opéra, accepte l'expérience, retient son souffle et laisse agir sur lui la formidable intensité de cette musique qui ne convoque les sonorités archaïques des instruments baroques que pour mieux parvenir à une qualité d'expression profondément intemporelle.

JEAN-YVES MASSON

LA MORT N'EN SAURA RIEN

«*Forever Valley*», opéra de chambre de Gérard Pesson
Théâtre des Amandiers, Nanterre, du 25 avril au 20 mai 2000.

Dans les spectacles musicaux créés durant la dernière saison musicale parisienne l'opéra de chambre de Gérard Pesson, *Forever Valley*, s'impose comme une des grandes réussites pour la judicieuse articulation réalisée entre texte, musique et mise en scène. Son premier opéra, *Beau soir*, nous avait déçu par la faiblesse de son livret, tandis que sa pantomime dansée, *Musique de scène pour les amours de Monsieur Vieux Bois*, arrangée par Caroline Gautier à partir des vignettes et des légendes de Rodolphe Toepffer, montrait un Gérard Pesson à l'aise musicalement avec cet univers «pince-sans-rire». Puis, l'attribution en 1996 du prix de la Fondation Pierre de Monaco pour les *Récréations françaises* confirmait sa démarche compositionnelle. Il est un des rares compositeurs français à s'être saisi des manières de travailler le son que l'on trouve chez le compositeur allemand Helmut Lachenmann, ou chez son homologue italien Salvatore Sciarrino, par exemple en utilisant de façon systématique les sons *ponticello* des cordes, ou les sonorités émises par des instruments à vent délestés de leur embouchure. Dans sa musique, la présence de notre mémoire musicale occidentale apparaît de manière récurrente à l'état de bribes dans sa musique. Nous sommes loin de l'approche spectrale du son ou de celle du post-sérialisme; plus que l'affirmation du son, on entend ici une musique raréfiée. Gérard Pesson qualifie sa musique par l'expression allemande de *Knochenmusik* – musique d'os –, mais nous préférons proposer celle d'*ossuaire musicale*.

À partir du XII^e siècle jusqu'à la fin de l'âge baroque, une culture macabre pose son voile sur l'Europe dans le sillage de la Peste noire; ainsi l'ossuaire était-il le lieu situé près des reliques des saints où l'on avait rassemblé les ossements extraits des fosses d'un enclos paroissial dans l'attente du Jugement dernier. Celui-ci évoque bien évidemment le Golgotha où fut mis à mort le Christ.

Le roman *Forever Valley* de Marie Rodonnet relate le récit d'une jeune fille analphabète élevée dans un presbytère par un ecclésiastique. Celle-ci venant d'avoir seize ans est envoyée le samedi soir travailler comme entraîneuse dans l'ancienne école, transformée à la mort du maire en dancing par son épouse, Massi. La piste de danse est fréquenté par les filles de la laiterie, les bergers et les douaniers du village d'en bas. La jeune fille décide d'aller à la recherche des morts en creusant méthodiquement aux quatre coins cardinaux qui jouxtent le presbytère. Le père, sorte d'Amfortas, se meurt, alors que conjointement le dancing se vide. La jeune fille tombe amoureuse d'un jeune gendarme au cœur fragile qui lui aussi meurt à la fin de l'opéra. Ils sont enterrés de part et d'autre du presbytère. Le hameau est abandonné, puis englouti par les eaux d'un nouveau barrage. Le récit mélange les effets réalistes et l'imaginaire du conte.

Le monologue de la Jeune fille, interprété par l'actrice Judith Henry, est dit sur un ton monocorde sur le mode d'une ironie distante. Le décor est gigantesque, et déborde sur la grande salle du Théâtre. Il représente un tréteau, côté jardin, où sur une estrade est installé le sextuor instrumental figurant l'orchestre du dancing; à l'arrière-fond de la scène se déploie la chaîne des Alpes figurée par des draps dans les très beaux éclairages de Daniel Levy. Le sextuor comprend un accordéon, une guitare, une clarinette, un saxophone, un violon et un violoncelle. La sonorité instrumentale est aphone, elle n'est pas sans suggérer le son émis dans le lointain par un vieux phonographe. Un chœur figurant les morts-vivants du drame émet un chant sans vibrato. Gérard Pesson et son metteur en scène Frédéric Fisbach, dans ce mélodrame chanté, ont su conserver l'esprit du roman de Marie Rodonnet tout en introduisant des ellipses temporelles. L'opéra ici semble plus lacunaire que le texte lui-même. **OMER CORLAIX**

MUSIQUE ET REPRÉSENTATION À MARSEILLE

L'édition 2000 du festival international «Les musiques» de Marseille confirme la vocation du directeur artistique, Raphaël de Vivo, de conjuguer programmation artistique audacieuse et spéculation intellectuelle. Un colloque placé en début du festival a réuni musicologues, metteurs en scène, chorégraphes et compositeurs autour du thème de l'édition de cette année: «Musique et représentation» – représentation dans le double sens de mise en spectacle et de socialisation de la musique.

Les interventions de Laurent Feneyrou sur les dramaturgies «imaginables» (chez Nono, Feldmann, Sciarrino) et de François Bayle sur la représentation «intérieure» de la musique acousmatique ont attiré l'attention sur un point crucial du problème. Si la civilisation du spectacle dans laquelle nous vivons amène à établir une équivalence entre représentation musicale et spectacle, malgré tout, la quintessence de la représentation musicale est et demeure sa substance dramaturgique. Les autres éléments (scéniques, visuels) sont des compléments, plus ou moins importants, selon les cas.

Dès la première soirée, le festival a donné l'occasion de vérifier ce point. Pour les pièces acousmatiques de François Bayle, la mise en place d'une installation de Pierre Gallais basée sur la projection de l'ombre d'un globe suffisait à créer des correspondances métaphoriques entre espace physique et espace sonore. En revanche, dans *Pyro Puce Muse* de Serge de Laubier et Rémy Dury donné en

deuxième partie, on ne pouvait que regretter l'absence d'une structure organisant les relations entre les sons spatialisés produits par les méta-instruments, les images colorées projetées sur les écrans et le déclenchement pyrotechnique final.

Parfois, le relief donné aux composantes spectaculaires risque d'étrangler la dramaturgie musicale et de la reléguer ainsi à un rôle subalterne. C'est ce qui s'est passé dans *Lumière brisée* de Gualtiero Dazzi, un des spectacles les plus ambitieux du festival, coproduit par le Gmem et l'Ircam. Conçu sur un texte de l'astrophysicien Michel Cassé, *Lumière brisée* se veut «une mise en intrigue de l'univers». Les images de l'espace projetées sur des écrans et la déclamation emphatique de Philippe Duclos dans le rôle de l'astrophysicien sont les véritables éléments narratifs. La musique électroacoustique spatialisée par halaphone et la musique instrumentale et vocale jouée par des musiciens sur scène (violoncelle, flûte, clarinette, 2 sopranos, percussion) n'aboutissent qu'à produire un simple décor sonore. L'absence d'un projet musical autosuffisant empêche une véritable harmonisation des différents éléments dramaturgiques.

Dans le cas où le projet musical est perceptible, même si les autres éléments scéniques ne sont pas parfaitement aboutis, l'œuvre acquiert une certaine force de représentation. C'est le cas de *Sixty-four (64)* d'Andrea Liberovici, commande de l'Ina-GRM de Paris, où cette œuvre a été réalisée et créée en avril. *Sixty-four* est un dialogue entre la mémoire virtuelle du Living Theater et la présence vivante des deux codirecteurs de la compagnie (Judith Malina et Hanon Reznikov) auxquels s'ajoute l'actrice Ottavia Fusco. Le point fort du spectacle est le traitement sonore d'un certain nombre d'enregistrements inédits du Living Theater, distribués en 64 courts tableaux correspondants aux 64 oracles du *Yi Ching*. La grande variété des situations sonores suggérant des relations métaphoriques avec les différents sujets du *Yi Ching* crée un rythme dramaturgique rapide et une mise en polyphonie de la mémoire acoustique.

Lent, inexorable, intense, le temps dramaturgique de *Fuir, Là-bas, Fuir*, hommage à Paul Gauguin, de Patrick Portella, détermine une correspondance émotionnelle parfaite entre musique, gestes et images. La projection cinématographique d'une table progressivement couverte d'eau où sont placés des coquilles, et la performance, riche en nuances vocales et en gestes sinueux, de la chanteuse Danila Khatir, accompagnée par un environnement de sons spatialisés, ont évoqué la douceur des îles de la Polynésie et la nostalgie d'une civilisation en train de disparaître.

La nécessité d'un projet dramaturgique est encore plus évidente dans les spectacles musicaux d'esprit parodique ou ironique. Dans *Zoo Muzique* de Jacques Rebotier, où 18 musiciens exposés dans des cages le long d'un parcours interprètent des «brèves», l'ironie explosive de son auteur, musicien, poète et metteur en scène, crée un happening post-dadaïste, riche en *nonsense* et en jeux verbaux, donnant un signifié au pur signifiant.

Par contre, *Elle*, de Philippe Le Goff, performance de deux sopranos (Valérie et Nathalie Joly) à l'intérieur de l'environnement sonore et plastique de l'installation *Aqua*, n'a pas abouti à une interaction accomplie entre les pièces chantées parodiant différents styles vocaux et les sculptures sonorisées de Gilles Pennaneac'h évoquant des images sous-marines fictives à la Jules Verne.

Bien que cette édition des «Musiques» soit placée sous le signe de la représentation, plusieurs concerts étaient également programmés. Le tour de force de Sonia Wieder-Altherton a remporté un grand succès; avec l'Orchestre régional de Cannes sous la direction de Lorraine Vaillancourt la soliste a joué trois concertos pour

violoncelle (*Deuxième Concerto* de Dmitri Chostakovitch, *Ou il est question d'un coucher de soleil*, de George Bœuf, et *Celo* de Pascal Dusapin).

Particulièrement remarquable fut le double portait Claude Vivier/ Elliott Carter proposé par les solistes de l'ensemble canadien NEM, qui ont bien mis en évidence les caractères spécifiques et opposés des deux univers musicaux: l'expressionnisme visionnaire du compositeur canadien prématurément disparu, et le classicisme du compositeur américain.

Au cours d'un concert pour instruments solistes, deux œuvres l'une pour saxophone, l'autre pour guitare, traitement électronique et spatialisateur, méritent d'être mentionnées. *Holo* pour saxophone, de Jérôme Joy, joué par François Léclaircie, est une longue descente sonore aux enfers, riche en sons-bruits produits par le souffle et la percussion des clés. *Episode en forme d'Ellipse* pour guitare de Jean-Louis Clot, joué par Philippe Azoulay, est basé sur le traitement d'un *perpetuum mobile* constamment varié.

Christian Lauba, compositeur né en Tunisie et résident actuellement à Bordeaux, a été une des révélations du festival. Michel Ducros a joué trois de ses pièces pour saxophone solo et le Quatuor Casals, *Morphy*, pour quatuor à cordes. Au croisement entre plusieurs civilisations et suggestions sonores, le langage musical de Lauba fusionne maîtrise classique de la forme, expression intense, originalité sonore et rythmique. **GIANFRANCO VINAY**

UNE ÉPOPÉE BUCOLIQUE TOUTE EN DEMI-TEINTES

Création du «*Gargantua*» de Jürg Wyttenbach aux concerts de Pentecôte d'Ittingen



Jürg Wyttenbach lors d'une répétition de sa pièce

Pour la seconde fois, après le grand succès de l'*Alp-Chehr* de Heinz Holliger, l'ensemble des Oberwalliser Spillit a pris sur lui le risque de rapprocher deux mondes musicaux séparés par un gouffre, la musique folklorique suisse et l'avant-garde contemporaine, et de les réconcilier le temps d'une œuvre. Et même s'il faut reconnaître qu'*Alp-Chehr* méritait les faveurs du public, la réussite est cette fois-ci encore plus éclatante, car c'est un vrai petit bijou qui a vu le jour. Avec *GARGANTUA chez les Helvètes du Haut-Valais*, Jürg Wyttenbach vient de créer l'un des ouvrages les plus intéressants et les plus beaux de la musique actuelle en Suisse. On en a eu la preuve récemment dans les réactions enthousiastes du public de la chartreuse d'Ittingen, qui s'est laissé aller à des tempêtes d'applaudissements très peu helvétiques. Pourtant,

Wyttenbach ne facilite la tâche de personne, ni la sienne, ni celle des Oberwalliser Spillit, composés en grande partie d'amateurs, ni celle du public. Ce qu'il exige des musiciens se situe souvent à la limite de ce que peuvent réaliser des amateurs, tout engagés qu'ils soient. Traversée à tout moment par les spectres du folklore, l'écriture musicale n'a cependant rien de populaire, tandis que le sujet traité reste outrageusement ordurier et sent suffisamment le bouc pour chasser définitivement le parfum aujourd'hui si prisé, hélas, du *cross-over*. (Défaut dont même l'*Alp-Chehr* de Holliger n'est pas tout à fait exempt, avec ses harmonisations vieillottes de mélodies populaires qui font penser aux rabâchages d'un épigone de Brahms et qui débouchent sur une synthèse malheureuse de simplicité et de raffinement excessif.) *Le Gargantua* de Wyttenbach est tout autre et évite avec maestria les écueils du style populaire savant. L'auteur est resté suffisamment enfant pour être dispensé de courbettes.

Comme *Alp-Chehr* avant lui, *Gargantua* est un mélodrame. L'ouvrage suit ainsi une bonne vieille tradition suisse, puisque le genre a été inventé par le rouspéteur professionnel qu'était le Genevois Jean-Jacques Rousseau. Et comme pour tous les chefs-d'œuvre issus de ce pays, on pourra dire une fois de plus, avec l'étranger: «Ils sont fous, ces Suisses!».

Un récitant (Franziskus Abgottspion, en pleine forme) conduit l'auditoire dans le dédale des histoires vraiment fortes de café entourant la naissance du géant de Rabelais. Un chœur de plus en plus alcoolisé commente les ragots gargantuesques et intervient dans l'action, le pied de moins en moins sûr. Il est soutenu, renforcé et raillé par un ensemble instrumental tout ce qu'il y a de plus hétérogène: accordéon, clarinettes, bouteilles de vin, cithares, violon et contrebasse, cloche de chèvre, couvercles de marmite, marimba à cornes de bouc. Mais si l'on croit que ce bric-à-brac va produire un banal charivari, on sera agréablement surpris. Extrêmement subtile, parfois tendre, la musique de Wyttenbach est une épopée bucolique toute en demi-teintes. C'est là que réside son triomphe esthétique. Toute cette farce et ces gags de théâtre choisis sans grande finesse font en effet craindre le pire à celui qui ne lit que la partition. Or, en représentation, cette absence de prétention produit une légèreté aérienne et une transparence optimale, qui révèlent le charme féérique inattendu du monde sonore ainsi créé. Plus encore, l'abandon de tout artifice fait oublier les efforts immenses que la composition impose aux exécutants, comme neige qui fond au soleil. Les sauts d'intervalles qui feraient transpirer, les difficultés de rythme qui provoqueraient ailleurs des crampes musculaires, le chaos programmé par les changements perpétuels d'instrument et de position – tout cela paraît soudain un jeu d'enfant. Pourtant, l'exécution est encore loin de se dérouler sans heurt. Jürg Wyttenbach, dont tous ceux qui l'aiment savent que le penchant pour la litote cache une autocritique sévère, ne cesse de réécrire sa pièce. Sans craindre les manigances, s'il le faut. Lorsque, mû par le désir compréhensible d'éviter à ses amateurs qu'ils ne perdent la raison à cause de ce chantier perpétuel, Elmar Schmid, directeur des Oberwalliser Spillit, lui imposa une interdiction temporaire de modifier quoi que ce soit, le compositeur s'approcha de chaque musicien en cachette pour les surprendre avec de nouveaux petits morceaux sur papier réglé.

Le mélodrame est effectivement un genre malaisé. Le plus grand danger pour les compositeurs est son apparente facilité. Il n'y a qu'à laisser quelqu'un réciter et y mettre tantôt un petit accord, tantôt un petit effet sonore, et le tour est joué! Erreur! Le mélodrame exige – et c'est là son secret le mieux gardé – une musique qui soit à la fois subordonnée et originale, des gestes sonores qui

singent le texte avec un zèle hors catégorie. Il faut cependant que la musique soit en même temps si étrange et si enivrante qu'elle menace constamment de ravalier le texte au rang de prothèse. Le *Gargantua* de Wytenbach répond brillamment à cette loi paradoxale du genre. Si tel passage du texte s'élance vers le ciel, la musique plane. Et si tel musicien se voit contraint de maltraiter sa cithare avec des couvercles de marmite, par un souci inexplicable de naturalisme, le résultat sonne toujours comme si l'histoire de la musique européenne n'avait eu d'autre fin que de produire un tel raffinement timbrique.

Mais – je le dis ouvertement – ma louange a son prix. L'ouvrage ne peut conserver sa conclusion actuelle, cette façon de s'éteindre comme une bougie dans une version bon marché du théâtre instrumental des années soixante. En guise de salaire mérité pour mon enthousiasme, j'exige une nouvelle fin! Même s'il faut la faire passer en catimini, oui, une nouvelle fin est indispensable!

FRED VAN DER KOOIJ

EXCLUSION, EXPLOITATION ABUSIVE, SOUPÇONS INJUSTIFIÉS

Colloque musicologique de Braunwald (6-9. juillet) sur «La musique en exil»

Le sous-titre pouvait provoquer des froncements de sourcils. «La Suisse et l'étranger», cela ne fait-il pas un peu faisandé, avec cette mentalité de village gaulois qui tient lieu d'argumentaire dans notre petit pays gâté, qui semble prendre de plus en plus congé du monde réel? Certes, il ne s'agissait pas du présent, mais des années 1918 à 1945, donc d'une époque où le jugement qu'on porte sur l'attitude de la Suisse dépend du niveau moral et intellectuel de «l'autre» et de l'ouverture ou de la fermeture d'esprit qu'on lui témoigne. Dans son allocution de bienvenue, l'organisateur, Chris Walton, admet de bonne grâce que le titre du colloque, «La musique en exil», a quelque chose d'inflationniste, voire de dépassé. Mais il espère que la rencontre permettra quand même de dégager quelques nuances de gris de l'habituel noir et blanc. Les quinze exposés consacrés à des destinées individuelles, à la politique des institutions musicales et à l'esthétique de la «musique en exil», donnent effectivement une vision différenciée d'une époque où les tendances helvétiques à la lâcheté instinctive et à l'altruisme rationnel se heurtaient souvent de front.

Dans son étude sur la collection *Die Schweiz im deutschen Geistesleben* (La Suisse dans la vie intellectuelle allemande), publiée par Harry Maync de 1922 à 1943, Anselm Gerhard part de la constatation que la Suisse – la Suisse alémanique, en fait – a toujours eu des rapports tendus avec l'étranger – l'Allemagne, pour ne pas la nommer – depuis l'époque de Hans Georg Nägeli, et qu'elle manifeste encore aujourd'hui une crainte de la surpopulation étrangère, par exemple en matière d'attribution des chaires universitaires. Cette collection employa certes des auteurs qui firent ensuite carrière sous les nazis, mais on n'y décèle pas de servilité particulière vis-à-vis de l'Allemagne, ni d'esprit de collaborationnisme après 1933. A posteriori, il peut évidemment paraître gênant qu'en 1932, un A.-E. Cherbuliez ait encore publié son aperçu de l'histoire musicale de la Suisse sous le titre général de *Die Schweiz im deutschen Geistesleben*.

Le réexamen actuel jette une lumière nouvelle sur les activités des associations. Pour s'être penché sur celles de l'Association des

musiciens suisses (AMS, aujourd'hui Association suisse des musiciens, ASM) entre 1933 et 1945, Thomas Gartmann n'est pas en mesure de tresser des couronnes à la centenaire, quoiqu'elle participe à l'organisation du colloque. Il relève des louvoiements, une tendance à se réfugier dans l'apolitisme des neutres, à entretenir autant que possible des relations avec toutes les parties, et une mentalité d'épicier toujours plus prononcée. On trouve dans la *Revue musicale suisse (SMZ/RMS)* des comptes-rendus de Karl Holl sur les fêtes des musiciens allemands qui correspondent largement à l'idéologie nazie, des louanges du réseau radiophonique allemand, voire une apologie, signée du rédacteur en chef, Karl Heinrich David, de la *Kleine Kunstgeschichte* (Petite histoire de l'art) de Hans Joachim Moser, lequel écartait joyeusement de l'histoire la Renaissance et le rococo, sous prétexte qu'il s'agissait «simplement d'épisodes étrangers empiétant sur la culture allemande, mais sans s'y intégrer complètement». Il est vrai qu'à part cela, la *RMS* parlait régulièrement de la nouvelle Ecole de Vienne et qu'elle s'opposa courageusement au manifeste musical fasciste et autoritaire de Respighi. Le comportement du comité de l'AMS ne fut pas moins ambigu. Il coopérait avec le «Conseil permanent pour la collaboration internationale des compositeurs», créé par l'Allemagne pour remplacer la section allemande dissoute de la Société internationale de musique contemporaine (SIMC), bien que des membres de l'AMS comme les chefs d'orchestre Fritz Brun ou Volkmar Andreae refusassent catégoriquement de participer à cette «organisation hitlérienne». Si les discussions au sein du comité étaient nuancées et empreintes de sens critique, son attitude vis-à-vis de l'extérieur ne manque pas de naïveté.

Le dilemme dans lequel se trouvait une association suisse de professionnels comme l'AMS devient manifeste dans sa position à l'égard des musiciens exilés. En 1935, Paul Sacher estime que le problème de protéger les réfugiés d'une existence misérable sans exposer les artistes indigènes à une concurrence supplémentaire est «presque insoluble». Willi Schuh est chargé de rédiger une brochure demandant la protection de ces derniers, car l'engagement de musiciens étrangers provoquait régulièrement des protestations. Sous la présidence de Carl Vogler, le comité de l'AMS s'adresse de plus en plus à la police des étrangers et fait adopter une domiciliation de dix ans comme condition d'admission à l'AMS, ce qui permet par exemple d'écarter la candidature de Hermann Scherchen pour motifs statutaires. En 1942, suite au renforcement des mesures contre les étrangers, Sacher demande sans ménagement qu'on «purge immédiatement le rôle des membres». On proteste contre les apparitions au pupitre de Paul Klecki; à une assemblée générale extraordinaire de 1944, le débat sur l'attitude négative de l'AMS à propos de la nomination de Scherchen à la tête de l'orchestre de Beromunster déclenche un tumulte (voir à ce sujet Hansjörg Pauli, «Dossier 769033 – Bundesfeierliche Marginalien zum 100. Geburtstag Hermann Scherchens», *Dissonance* n° 29, août 1991).

Dans le comportement de la SIMC, Anton Haefeli relève de l'opportunisme, de la lâcheté, voire de la sympathie pour la cause fasciste. La naïveté politique et l'idéalisme de l'institution étaient typiques du temps; ainsi, à Paris, en 1937, l'exécution de la *Symphonie allemande* de Hanns Eisler lors la fête de la SIMC fut annulée pour des motifs mesquins (on n'avait pas trouvé de chœur). Le conservatisme régnait aussi dans les groupements locaux de la Société suisse (SSMC); des membres du comité tels que Willy Burkhard ou Conrad Beck ne refusaient pas de se faire jouer par le «Conseil permanent pour la collaboration internationale des compositeurs», d'obédience nazie. C'étaient les émigrés qui ten-

taient de défendre une autre politique en Suisse. Sans permis de séjour ni de travail, Wladimir Vogel s'efforça en vain de fonder une section d'émigrés et fit front avec Ernst Krenek contre les tendances néoclassiques de la SSMC.

Dans son exposé, basé sur les recherches de Peter Bitterli (voir *Dissonance* n° 61, août 1999), Verena Naegele se penche sur les erreurs de perspective actuelles et tente de montrer que la fondation des Semaines internationales de musique de Lucerne (SIM) fut moins l'acte de résistance spirituelle qu'on en a fait ultérieurement que le fruit de considérations touristiques et commerciales. Ainsi, Arturo Toscanini, en qui les SMI voient la preuve de leur rôle de «refuge des émigrés», avait été pressenti comme chef invité bien avant sa démission du Festival de Salzbourg en 1938 (n'est-ce d'ailleurs pas un autre signe de naïveté politique que d'avoir attendu du secours de la maison Wahnfried dans la lutte pour les faveurs de Toscanini?). Les recherches de Naegele butent sur le fait que les SMI ne peuvent toujours pas ouvrir leurs archives au public, ce qui incite le colloque à des protestations officielles.

Les autres exposés présentent des portraits de Suisses exilés, d'étrangers émigrés en Suisse, et des cas d'«émigration intérieure». Antonio Baldassare retrace la carrière de Paul Klecki: après des années de succès comme chef d'orchestre et compositeur en Pologne et à Berlin, il s'établit enfin en Suisse en 1938, où il est repoussé par l'AMS, malgré son engagement en faveur des SMI et des compositeurs suisses. Il sombre alors dans une léthargie résignée et abandonne la composition. Apatride, il trouve tout au plus une patrie dans l'interprétation, avance Baldassare, notamment dans celle de la Quatrième de Mahler. Dans le quintette à vents de Wladimir Vogel, *Ticinella*, Friedrich Geiger recherche les traits spécifiques d'une esthétique de l'exil. L'œuvre, qui adapte des chansons tessinoises, paraît purement folklorique, mais cache en réalité une foule d'allusions à des ouvrages antérieurs de Vogel, comme *Thyl Claes*.

Walter Labhart aborde un cas particulier de l'histoire de la musique suisse, le «cycle juif» d'Ernest Bloch, commencé en Suisse après la composition de «Helvetia» et avant la conversion à la musique pure, mais abandonné faute d'un terrain propice. Malcolm MacDonald étudie la *Sinfonia* de Czeslaw Marek, tandis que Tim Jackson relève des pressentiments d'exil dans *Mathis der Maler* de Hindemith. Norbert Graf retrace les destins variés des Suisses Luc Balmer, Walther Geiser, Robert Blum, qui, pour étudier à l'étranger, n'avaient pas choisi Paris, comme la plupart de leurs confrères, mais la classe de Ferruccio Busoni à Berlin.

Hans-Joachim Hinrichsen révèle un cas curieux d'exaltation pro-nazie en la personne de Robert Bosshart: imitant Wagner jusqu'à en copier l'écriture et la lingerie, ce poète-compositeur aspirait à un art antirationnel, antimoderne, métaphorique et idéaliste, que personne ne prit d'ailleurs au sérieux – même pas les nazis, auxquels Bosshart faisait une cour effrénée. Thomas Meyer présente les trois musiques plus ou moins expérimentales et plus ou moins réussies d'Arthur Honegger pour des films suisses (*Rapt et Farinet* d'après Ramuz, *Les Démones de l'Himalaya*, avec André Jolivet). Quant à Matthias Spohr, il se refuse à commenter son sujet «Exil und U-Musik» [jeu de mots sur «E- und U-Musik», musique savante et musique populaire, ndt], ce qui reviendrait à exclure doublement les artistes concernés et à pratiquer un voyeurisme ignoble à l'endroit de ceux qui ont vraiment souffert, comme le prouve la vague actuelle de compassion pour le destin de Viktor Ullmann.

Le colloque étant entièrement financé par la fondation Hans-Schaeuble, il était normal de parler aussi du fondateur. Chris

Walton retrace l'existence d'un compositeur suisse qui avait connu la gloire dans les années 1930 et 1940, mais dont la puissance créatrice s'amenuisa après ses séjours à Berlin et l'accusation de sympathies nazies; souffrant de sa richesse et – probablement – de son homosexualité, Schaeuble se contenta dès lors de retravailler sans cesse ses premières compositions. Titulaire d'une bourse de la fondation Schaeuble, Annalise Plummer analyse une série dodécaphonique dans la *Musik für zwei Soloviolen und Streichorchester* (1935) de Schaeuble; la série n'a pas de fonction constitutive de la structure, mais sert uniquement à former un thème.

Les concerts font aussi entendre de la musique de Schaeuble. Le quatuor Casal donne un de ses quatuors à cordes (à côté de Beethoven et Schulhoff), tandis que des étudiants du Conservatoire supérieur de musique de Winterthur/Zurich complètent un *digest* de l'opéra nazi de Schoeck/Burt, *Das Schloss Dürande*, de deux brefs extraits d'un *Dorian Gray* de Schaeuble, d'après Oscar Wilde, œuvre qui n'a jamais été exécutée. Le colloque s'était ouvert avec la *Deuxième Sonate* de Busoni pour violon et piano (Robert Zimansky et Christoph Keller); il se conclut avec le quatuor Casal (Schumann, Mozart, Ullmann), qui inaugurerait du même coup la Semaine musicale de Braunwald, centrée elle aussi sur l'exil. Ce festival date lui-même de 1936, donc d'une époque qui fournit visiblement toujours de quoi alimenter la discussion et le travail de mémoire. MICHAEL EIDENBENZ

UNE CRÉATION ORCHESTRALE DE HUGUES DUFOURT

En avril dernier, s'est tenu à la Maison de Radio-France à Paris un superbe concert monumental dédié à l'œuvre orchestrale (et pianistique) du compositeur français Hugues Dufourt (né en 1943). Illustré par l'Orchestre Philharmonique de Radio-France dirigé par Emilio Pomarico, ce concert monographique regroupait une œuvre mythique (*Surgir*, 1984) et une première française (*La Maison du Sourde*, 1996-1999) dont la création avait eu lieu le 22 octobre 1999 à la Chiesa di Santo Stefano de Venise (dans le cadre de la célèbre Biennale).

Tout d'abord, rappelons que l'histoire de la musique contemporaine fait montre d'une évolution des techniques de composition non agencées pour le grand orchestre. Ainsi, dans un contexte socio-économique et politique probant, le repli des artistes s'est opéré petit à petit depuis une trentaine d'années sur les nombreuses dispositions des formations de musique de chambre. Du fait de la concentration des effectifs sur des échelles somme toute réduites, les compositeurs se sont préoccupés davantage de micro-formalité que de constructions de vaste envergure. Ne se souciant d'aucun mot d'ordre et d'aucun effet de mode, Hugues Dufourt a voulu donner à nouveau des allures de plein régime à l'orchestre bicentenaire, redécouvrant les topiques d'une «tradition d'énergie qu'on ne peut retrouver qu'en la radicalisant» (Voir Pierre Albert Castanet: *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine*, Paris, Michel de Maule, 1995).

Le titre *Surgir* désigne une certaine idée du temps orchestral, typique de l'esthétique du compositeur: «temps d'immanence, d'angoisse et de fragmentation, temps d'une genèse qui sera aussi conflagration, temps du ravage et de la libération, un temps sans pessimisme qui, par-delà le paradoxe et le paroxysme, affirme sa maîtrise et retrouve ses moyens» explique Hugues Dufourt. En

effet, ce concert a pu montrer, au travers d'une virtuosité collective éblouissante (sans commune mesure avec le jeu de la création à la salle Pleyel en 1985), un camaïeu de matériaux explosifs, instables ou ombreux, accusant l'hyper-interactivité du méga-dispositif instrumental. Car, dans cette œuvre monolithique (post-sibélienne) comme pour les symphonies de Gustav Mahler, les pupitres sont doublés mais, bien entendu, la fonction ancestrale de suppléance est foncièrement annulée. Ici, paradoxalement, le nombre des bois par quatre renforce la délicatesse de la poésie musicale et accuse noblement la précision fonctionnelle des alliages timbriques.

Se souvenant des principes d'écriture instrumentale d'ordre micro- et macro-formel, *La Maison du Sourd* est écrite pour flûte et orchestre. Un immense ruban orchestral (14 mn de prélude) confectionne ainsi l'écrin par lequel la flûte enchantée de Pierre-Yves Artaud (le dédicataire) va enfin poindre puis culminer avec virtuosité gestuelle et grandiloquence stylistique. Si *Surgir* n'est pas à proprement parler une symphonie, *La Maison du Sourd* – au même titre qu'*Antiphysis* (1978) pour flûte et ensemble instrumental – n'est pas un concerto. Chacun sait que depuis *Erewhon* (1972–1976) conçu pour de multiples percussions, Dufourt est maître en forme et genre nouveaux.

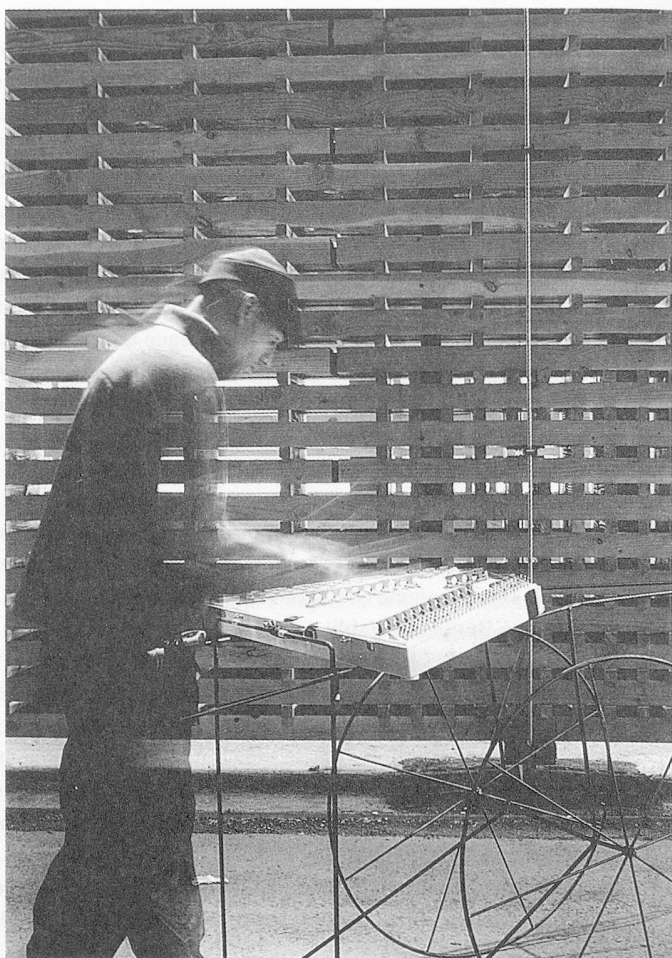
A l'instar de pièces anciennes qui rendent directement ou indirectement hommage à des plasticiens: *Down to a sunless sea* (Carpaccio), *Erewhon* (Le Tintoret), *La Tempesta* (Giorgione), *Saturne* (Dürer), *La Mort de Procris* (di Cosimo), *Le Philosophe* (Rembrandt) ... *La Maison du Sourd* s'inspire de sombres fresques du peintre espagnol Francisco Goya. La très longue introduction (prenant quasiment un tiers de la pièce) installe une atmosphère interminable suspensive dans son rapport harmonique, accusée par une écriture dont la symbolique timbrique évoquerait le monde de l'indétermination, voire de la douce terreur. Accueillant la partie de flûte soliste, la seconde partie montre un temps contrapuntique extrêmement vélocé (rafales de trilles, traits-fusées exacerbés ...). Rappelant à certains égards l'agencement d'*Euclidian abyss* (1996) pour ensemble instrumental, l'œuvre (anti-concertante?) est lovée dans un processus logique d'essence spiralee qui s'exclame *in fine* en un climax époustouflant. A ce titre, elle fut terriblement applaudie.

Enfin, au début de ce concert inoubliable, deux pages pour piano admirablement interprétées par Alice Ader ont été données en public (dont une première exécution mondiale): *Rastlose Liebe* et *Meeeresstille* qui complètent le vaste cycle inauguré par *An Schwager Kronos* dès 1994. Ces pièces solistes dont le titre s'inspire des travaux de Goethe (ceux mis en musique par ses contemporains) n'ont pas manqué d'être sifflées par quelques âmes esseulées ou polémiques qui n'ont su déchiffrer la quête de beauté et de pureté de l'ensemble solistique. Certes, la mise en série cohérente de contrastes en chaînes (le rubato charnel, le hiératisme chronique, la répétition – si chère à Jankelevitch - qui ne se perçoit jamais de la même manière, le colorisme minimal de certains agrégats, la virtuosité cernée de gravité presque romantique et la suave lenteur de certains apartés) n'est plus légion dans la quotidienneté de l'ère du zapping et dans le convenu primaire d'une rhétorique simplement postmoderne. A la lueur du génie inspiré mais travailleur, c'est précisément ce qui a contribué à cristalliser la grandeur et l'unicité de l'audace dufourtienne et à renforcer la pertinence esthétique d'un geste créateur au plus fort de sa détermination et de sa discrimination.

«Le lien est strict, souvent gênant, mais c'est le salut! Il faut avoir confiance en l'idée qu'on a eue! Rien d'autre!» s'écriait Anton Webern lors de ses conférences intitulées *Chemin vers la nouvelle musique*. PIERRE ALBERT CASTANET

PARADIS TECHNO-KITSCH ET TAS DE BOIS

Installations et espaces sonores à l'Expo 2000 de Hanovre



«Corps sonore suisse», le pavillon helvétique de l'Expo 2000

Photo: Thomas Flechtner

Où que l'on tende l'oreille, dans les salles et les pavillons de l'exposition universelle de Hanovre, ce ne sont que sifflements, bourdonnements et grondements. Dans cette foire démesurée, qui couvre un terrain aussi grand que la principauté de Monaco, pas une installation multimédia ne semble pouvoir se passer d'un fond sonore. Grâce au procédé de *hard-disk recording* et à d'autres techniques informatiques, ces installations sont le sel des «mondes imaginaires vécus» (*Erlebnisswelten*)*, qui déclinent sous toutes les formes numérisées le thème de l'exposition: «l'homme – la nature – la technique». Ainsi, dans l'exposition «See the future – expérience nature», un gazouillis de téléphones mobiles, épinglés comme des papillons à l'entrée du pavillon finlandais (baptisé «Le nid des vents»), accueille le visiteur. A la sortie, ce dernier peut enregistrer gratuitement les courtes mélodies du «célèbre compositeur» Kaj Chydenius sur son propre portable – pourvu, il est vrai, que ce soit un Nokia. La contribution suédoise s'appelle «Ponts de la connaissance» et est censée refléter l'esprit novateur de la nation, susciter des expériences mémorables et parler à la fois «au cœur et au cerveau». Le «style naturel» (*Naturdesign*) des Suédois est vanté par l'installation «Sonic Doors», composée de quatre armoires et d'un toit. Le visiteur peut y entendre un nouveau gazouillis, ou plutôt «un paysage de tourbière, fait de bruits en trois dimensions, qu'il module par ses propres mouvements». «Quelles sont les idées visionnaires de Leonardo da Vinci passées aujourd'hui dans la réalité?», demandent les Italiens. Sous la coupole

d'un bâtiment hémisphérique, la réponse est donnée par des firmes célèbres, comme Augusta (hélicoptères), Fiat et Ferrari (voitures), qui présentent leurs nouveaux prototypes et produits avec quelques esquisses du maître de la Renaissance. Pour des raisons de droit d'auteur, la réponse de Luciano Berio – lui et son équipe du studio florentin *Tempo Reale* ont sonorisé l'espace à partir de bruits urbains – ne peut être entendue que deux fois par jour, et cela dans des conditions acoustiques déplorable (volume trop faible).

Ce ne sont pas les seules raisons, ni la vulgarité de la publicité, qui rendent l'idée d'une exposition universelle de plus en plus contestable. Le projet de fournir aux pays (190 cette année) une plate-forme où s'exposer date du XIX^e siècle. Il implique aussi bien le vœu de dresser un bilan positif que le rêve de l'œuvre d'art total, note la *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*. Or, bien que nous soyons de plus en plus contraints de raisonner à l'échelle mondiale, la notion d'universalité nous est devenue étrangère. Nous voyageons pourtant dans les contrées les plus reculées du monde et assistons en temps réel aux principaux événements et découvertes, où qu'ils se produisent, grâce à des moyens de communication tels que la télévision et Internet. Nous ne souffrons donc pas d'un manque, mais d'un excès d'information. Ce qui fait défaut, ce sont les événements vécus.

Il en va de même du programme culturel officiel de l'Expo. Plus de cent millions de marks auront été dépensés pour la culture pendant les 153 jours de l'exposition, alors que les investissements totaux consentis pour l'Expo 2000 se montent à 6,8 milliards, selon la *FAZ*. L'objectif du directeur culturel, Tom Stromberg, est de «divertir et surprendre», surtout le soir et le week-end. A cet effet, il privilégie les projets musicaux du genre *cross-over* (tel ce concert typique de la Philharmonie de Berlin avec le groupe rock The Scorpions), le folklore des pays participants et diverses formes de variétés industrielles. Le seul pavillon allemand (devisé: «Des ponts vers l'avenir»), a coûté plus de 40 millions de marks pour quelque cinq cents manifestations culturelles, parmi lesquelles la musique contemporaine est d'ailleurs bien représentée, avec presque quatre-vingts premières auditions, théâtre musical compris. Alicja Mounk gère par exemple une série de vingt concerts centrés sur l'«avant-garde de Darmstadt» des années 1950 et 1960 (dont *Mantra*, de Stockhausen, écrit pour l'exposition d'Osaka en 1970) et sur des portraits de compositeurs (Henze, Kagel, Reimann et Rihm) d'une journée entière. Avec des premières auditions de Jakob Ullmann, Franz Olbrisch et Georg Katzer, le projet «Bauland» (pays en chantier / terrain à bâtir) reflète les rapports des Allemands de l'est et de l'ouest. Les «porteurs de lumière» (Prométhée, Lucifer) sont le thème de nouvelles œuvres de Peter Michael Hamel, Hans Jürgen von Bose, Nicolaus Richter de Vroe et Younghi Pagh-Paan, Theo Brandmüller, Marcel Wengler et Claude Lefebvre, tout comme la notion de «patrie» (*Heimat*), revue par Josef Anton Riedl, Wilfried Hiller, Wilhelm Killmayer et Minas Borboudakis. Sous le titre de «Klang: Bild», des éléments visuels enrichissent des compositions Friedrich Goldmann, Knut Müller, Steffen Schleiermacher et Volker Staub. Un cycle de sept soirées est consacré au lied moderne, avec, entre autres, de nouvelles versions ou adaptations du *Voyage d'hiver*, dues à Reiner Bredemeyer et Hans Zender. Gerd Albrecht dirige le «Forum des jeunes», où de jeunes musiciens jouent des œuvres nouvelles d'Akemi Kobayashi, Sven-Ingo Koch, José-Maria Sánchez Verdù, Annette Schlünz, Tobias Schwenke, Charlotte Seither, Stefan Streich, Stefano Taglietti et Hans Werner Henze. Il est cependant douteux qu'on trouvera un public pour un programme aussi surchargé.

C'est qu'à elle seule, la visite complète du parc thématique – une nouveauté –, où des «scénographes» comme Jean Nouvel traitent et mettent en scène onze sujets d'actualité tels que «L'avenir du travail» et «L'être humain» dans des lieux deux fois plus vastes que le Louvre, prendrait plusieurs jours, d'autant plus qu'il faut accepter de faire la queue plusieurs heures devant la plupart des stands. L'attraction principale, d'après la direction de l'exposition, sont les «Planets of Visions» du bédéaste François Schuiten: avec l'aide du géant IBM, de ses logiciels et matériels *high-tech* raffinés, l'artiste belge essaie de représenter un voyage à travers l'histoire des utopies. Son projet, confié-t-il au journal *Die Welt*, est «de discuter de façon très émotionnelle des sentiments». Ainsi, après avoir franchi un portail de trois livres gigantesques, le public se trouve soudain dans un demi-cyclorama, où il fait face à six symboles d'utopie issus de la culture universelle, pendant un cycle jour-nuit de sept minutes (alternance de lumière éclatante et tamisée). On voit d'abord paraître, comme symbole des mythes, une statue toltèque colossale, dont les entrailles déversent un flot continu d'écrans d'ordinateur; il en sort une Aphrodite, qui se transforme en un clin d'œil en Marilyn Monroe grâce au *morphing*. Suivent des maquettes menaçantes de gratte-ciel, dans le style des années 1950, pour symboliser les utopies des urbanistes, puis un globe terrestre rappelant les géodes de Buckminster Fuller, dans les fenêtres hexagonales duquel sont dessinés des symboles de la famille, des communautés de vie, des vieillards, etc. Défilent alors les résultats des utopies négatives – camps de concentration, paysages ravagés par la bombe atomique, robots industriels. Après un passage prolongé par un pont, le paradis s'ouvre dans une nouvelle salle: c'est une campagne faite d'herbe, de buissons et d'arbres fruitiers artificiels, avec des animaux empaillés. Chose curieuse, toute l'installation est fixée au plafond et se reflète entièrement dans un bassin aménagé au sol. Seules des gouttes qui tombent permettent à l'observateur de distinguer l'original du reflet. La fin du spectacle est marquée par une figure de cristal. Elle contient plusieurs ordinateurs, claviers et écrans, grâce auxquels le visiteur peut confier ses visions et ses rêves à une immense banque de données accessible par Internet («www.planetofvisions.com»).

Dans une bande dessinée bi-dimensionnelle, le monde imaginaire de Schuiten passerait encore la rampe; réalisé en volume, il sombre inexorablement dans le kitsch et l'enflure. Même le collage sonore intelligent du compositeur français Jean-Baptiste Barrière ne peut plus faire grand-chose. En sonorisant cette «Metropolis», ce dernier ne recourt pas simplement à des bruits de rue concrets, contrairement à Berio, par exemple, il essaie de créer un univers sonore synthétique et stylisé, avec ses propres catégories. Quoi qu'il en soit, tout son travail sombre dans le bourdonnement indistinct à cause d'une sonorisation mal pilotée, comme dans le pavillon italien, ce qui est moins sa faute que celle des exploitants du lieu.

Les pavillons nationaux ne sont en général que des supports publicitaires pour le tourisme et l'industrie du pays, avec des montages multimédia parfaitement superflus, dépourvus de toute valeur artistique et inefficaces du point de vue publicitaire. Ou alors ils sont conçus comme des parcours didactiques secs, à l'instar du pavillon japonais, en papier recyclable, ce qui n'attirera guère le public de masse de l'exposition.

Chose étonnante, c'est le pavillon suisse, baptisé «Corps sonore suisse», qui démontre qu'il existe une autre option que la mentalité racoleuse et mercantile. Contrairement à un Schuiten, son concepteur, Peter Zumthor, veut créer une ambiance à l'aide d'architectures, de situations ou d'espaces. L'architecte bâlois estime qu'il est

difficile d'obtenir une qualité qui parle aux sens en se servant de moyens techniques ou scientifiques. Bien que le «Corps sonore suisse» revendique aussi le statut d'œuvre d'art totale, ici, l'idée et la réalisation coïncident: tous les éléments architecturaux, musicaux, littéraires, gastronomiques et vestimentaires s'harmonisent et créent une ambiance, ou en tout cas une oasis de calme pour les visiteurs fatigués, ce qui était l'intention de Zumthor. Rilke n'avait-il pas qualifié la Suisse de «salle d'attente de l'éternité»?

Zumthor mise sur le matériau naturel, qui sera réutilisé après l'exposition. Douze piles de quarante mille poutres de mélèze et de pin fraîchement coupés forment un labyrinthe asymétrique complexe sur une surface de cinquante mètres de côté et une hauteur de sept mètres. Le tout est tenu par des câbles d'acier et des ressorts, si bien qu'il n'y a ni vis ni clous. Plus de cinquante ouvertures, divers corridors, trois salles grand public et deux pièces d'accès limité, pour la restauration et le séjour, garantissent que les visiteurs ne trouvent pas d'emblée leur chemin et soient obligés de se fier à leur curiosité. La lumière passe quand même par les tas de bois, empilés sur de petites lattes transversales pour permettre à l'air de circuler et au bois de sécher. Ce système stratifié modifie constamment l'éclairage et crée des ambiances qui rappellent les vieilles fermes.

Sans rien avoir d'une salle de concert, le jeu de plots de Zumthor est cependant un cadre idéal pour la partie musicale, conçue par Daniel Ott. Tout comme l'architecte, ce dernier s'en tient aussi à des schémas simples. Au *high-tech*, il préfère le *low-tech*, au multi-média et à la sonorisation raffinée, de vrais musiciens, dont les interventions en général discrètes s'accordent parfaitement aux couleurs douces du bois frais et à ses puissantes odeurs. La sonorité dite fondamentale (*Grundklang*) se compose de 153 éléments étendus (pour les 153 jours d'ouverture de l'exposition), qui varient sans cesse de nuance et de timbre, et de 23 explosions (pour les 23 semaines) bruyantes, rapides, rythmées mais irrégulières, appelées «éruptions» (*Ausbrüche*), à quoi se mêlent des bribes de musique populaire de divers pays. La «sonorité fondamentale» est recomposée chaque matin. Ott imagine la musique comme un événement sonore, une sculpture acoustique vivante réalisée du matin au soir, pendant toute la durée de l'exposition. Tirés d'une réserve de trois cents personnes, quinze musiciens sont au travail chaque jour, et font leurs rondes dans le labyrinthe. Selon un plan d'action et de jeu qui change chaque jour, six accordéonistes (trois à la fois), six citharistes (trois à la fois – leur instrument est monté sur un chariot dessiné par Zumthor) et trois improvisateurs (saxophoniste, joueur de cor des Alpes, trompettiste, bandéoniste, percussionniste) se produisent en même temps. A la sonorité fondamentale et aux improvisations s'ajoutent des «fenêtres»: pendant deux minutes au plus, chaque musicien joue «comme à la maison»; la diversité d'origine des artistes garantit que la musique sonne différemment chaque fois. Même le silence est intégré dans le scénario musical, pour un moment impressionnant: toutes les heures, les «hôtes et hôtesse», c'est-à-dire le personnel de service et les guides, doivent s'interrompre et s'immobiliser, comme les musiciens. Tous ces gens portent des costumes spéciaux, dessinés par Ina Gut. Le spectacle, réglé par Karoline Gruber, comprend aussi des textes, projetés sur les parois de bois: sagesse paysanne, déclarations dadaïstes, poèmes dans les quatre langues nationales, extraits de revues contemporaines; l'œuvre d'art totale est complétée par des friandises culinaires et œnologiques simples.

Tout comme la présentation suisse à la Foire du livre de Francfort, l'an dernier, la solution de Peter Zumthor fait fureur. Avouons-le sans le moindre chauvinisme: le pavillon suisse est un événement.

Mais un projet réussi suffit-il à contrecarrer la tendance prédominante à la banalité qui est celle de l'Expo 2000? On peut craindre que non, malheureusement, en songeant à Expo.02 en Suisse.

PETER RÉVAI

* Les citations proviennent toutes des brochures des exposants.

Ouvrages sur Expo 2000

- *Klangkörperbuch. Lexikon zum Pavillon der Schweizerischen Eidgenossenschaft an der Expo2000 in Hannover*, sous la direction de Roderick Hönig (articles de Peter Zumthor, Plinio Bachmann, Karoline Gruber, Ida Gut, Daniel Ott et Max Rigendinger), Birkhäuser-Verlag für Architektur, Bâle / Boston / Berlin.
- *Der Themenpark der Expo 2000. Die Entdeckung einer neuen Welt*, sous la direction de Martin Roth et al., 2 volumes, Springer-Verlag, Vienne / New York.
- *Das EXPO-Buch*, catalogue officiel de l'EXPO 2000, avec CD-ROM, Bertelsmann Verlag.
- Pages Internet avec indications de programme <www.expo2000.de>, <www.expo2000.ch/>
- *Das EXPO-Buch*, catalogue officiel de l'EXPO 2000, avec CD-ROM, Bertelsmann Verlag.