

fait découvrir à l'auditeur. Le compositeur fournit le matériau – et de fait, oriente ou focalise l'exploration – que l'interprète utilise à son gré. Bien que proches, les deux fonctions se distinguent nettement.

Qu'en est-il d'« Ocean » ? Le compositeur-Cage a-t-il fourni tout le matériau, de manière telle que le « transcripteur »-Culver n'eût plus qu'à servir d'intermédiaire entre lui et l'interprète ? Nous ne le croyons pas : Cage n'a sans doute pas eu le temps de construire réellement son système conceptuel de composition de manière précise et affinée. Il faut bien remarquer que même dans ses œuvres les plus aléatoires, Cage n'obtenait des énoncés parfois très simples qu'au bout d'une longue réflexion conceptuelle qui lui permettait à la fois de formuler ses intentions de manière précise (car même la non-intention qui lui était chère était une forme d'intention) et de laisser la place nécessaire à l'interprète. Et chaque œuvre nécessitait pareille réflexion, ce qui explique la grande variété de notations, d'énoncés, de graphies et, évidemment, de résultats sonores que l'on retrouve dans les œuvres de Cage. Même dans les « Number Pieces » écrites par Cage vers la fin de sa vie, qui utilisent toutes un schéma de composition identique, chaque pièce possède une particularité de notation, de structure, de division de l'instrumentarium, de rapports entre sons et silences, de répartition des intensités, etc. Si le système était commun à toutes ces pièces, Cage ne pouvait cependant s'empêcher à chaque occasion de dévier quelque peu la systématique qu'il avait mise en place lui-même. Il est clair que dans le cas d'« Ocean », il n'a pas pu rajouter sa propre « déviance » par rapport au système et il faut donc bien considérer que le travail de composition – au sens où l'entendait Cage – n'était pas fini. Il a fallu l'intervention non d'un simple transcripteur, mais d'un véritable compositeur, pour finaliser, en faisant des choix et en prenant des décisions compositionnelles, l'idée de base établie par Cage.

Quoi qu'il en soit, le résultat est époustouflant de cohérence et de force. La durée (90 minutes) joue un rôle unificateur, car comme dans les longues œuvres de Morton Feldman, elle modifie la perception que l'on peut avoir des événements présentés. Il faut un certain temps pour se débarrasser d'une écoute chargée de souvenirs et d'attentes ; ce n'est qu'après 30 à 45 minutes que l'on se met réellement à percevoir, à chaque instant, le temps présent. Celui-ci devient presque intemporel, et vers la fin, on voit le temps défiler trop vite, on voudrait qu'il s'arrête. Outre la perception temporelle unique qu'il instaure par la durée et la continuité, « Ocean » étonne par son intégration exceptionnelle de la chorégraphie et des musiques, alors que chaque élément a bien entendu été composé séparément : signe que le concept de base et la complicité entre les partenaires étaient suffisamment puissants. Et si la force de la musique est

littéralement de plonger le spectateur dans un bain sonore, l'événement vient aussi de la qualité du projet chorégraphique, qui ne cesse d'étonner par son invention gestuelle ; si certains considèrent (à tort peut-être) cette création comme la dernière œuvre importante de Cunningham, alors tout porte à croire que le génial chorégraphe américain a mis en jeu toute son imagination et son savoir-faire. Presque à chaque instant, on aimerait que le flux temporel se fige, afin de contempler cette pure plastique. Mais Cunningham se fait aussi plus lyrique et sensuel, presque narratif même – sans jamais s'appesantir sur les événements.

Même s'ils n'ont pu le réaliser ensemble, Cage et Cunningham ont trouvé, avec « Ocean », la manière la plus adéquate de représenter ce que Cage appelait « transparence » : « c'est comme écrire sur de l'eau », disait-il en référence à un vieux proverbe bouddhiste. A la suite de Cage, Culver et Tudor ont su produire une musique « aquatique », c'est-à-dire à la fois limpide et trouble. Transparence et opacité créent ensemble une complexité proche de celle de James Joyce. Non pas une complexité dramatique ou existentielle, mais plutôt une image de la densité de notre monde.

Eric de Visscher

La culture, l'Est et nous

Mézières : festival « Passages européens » 1994

« La culture, l'Est et nous », tel était le titre emblématique des Passages européens 1994. Lancés en juin '93, grâce à la vivace impulsion de Rolf Liebermann, son président, profondément agacé par le rejet de l'Espace économique européen (le vote du 12 juin de cette année aura conforté cette colère), les Passages, un « autre Festival », c'est une manière de « Landsgemeinde des créateurs ». Pour lutter contre le repli, contre l'embargo culturel, contre la prison dürrenmattienne édiflée par les Suisses eux-mêmes, dans laquelle ils se pelotonnent et dont ils ont soigneusement égaré la clef.

Trois thématiques, pour cette manifestation : démontrer que les quatre idioties suisses ne forment pas forcément des blocs hiératiques, hermétiquement clos, et essayer d'en démanteler les murailles, réelles ou virtuelles ; affirmer l'identité de la Suisse au sein de la nouvelle Europe, ainsi être mieux intégrée en son sein ; mettre en lumière la responsabilité de la Suisse, pays de relative opulence, face aux Etats de l'Est, pays totalement démunis et désemparés (la liberté de penser, recouvrée, d'œuvrer, cache mal l'asservissement quasi inéluctable à la grignotante économie de marché ; le libéralisme, radical ou non, c'est la mort de la production culturelle libre, parce que la censure s'exerce à travers l'argent) ; et ce pour

faire reculer les nationalismes, – leur virulence aveugle, aussi². Ce passage au-delà des frontières serait un garant de liberté.

« Une façon de vaste chalet, une sorte d'immense grenier fleurant la résine, le foin séché, les fruits frais et, les jours de spectacle, les habits du dimanche, mais qui garde la rustique dignité d'un sanctuaire. » Voilà comment José Bruyr décrivait le Théâtre du Jorat, fondé par René Morax au début du siècle à Mézières, hameau mutin situé à quelque dix kilomètres de Lausanne. La Grange sublime, comme on l'a également, et à juste titre, nommée, n'a pas changé. Ainsi, pendant trois jours, compositeurs, solistes, écrivains et metteurs en scène venus d'Europe centrale et de l'Est, ainsi que, bien sûr, de Suisse, furent joués, ont débattu, défendu leurs points de vue. Notons – et ce n'est sans doute pas innocent, découle d'une volonté politique – que l'organisation du festival, dans ce coin de Romandie, est due à des artistes alémaniques ; l'inverse est difficilement imaginable.

La première soirée fut concertante : Tessinois travaillant surtout à l'étranger, Luca Pfaff dirigeait la Philharmonie slovaque dans un programme adroit et adéquat comprenant Honegger, Stravinski et Chostakovitch. La *Symphonie n° 3 « Liturgique »*, composée en 1945 et 1946, et la plus imposante des symphonies de Honegger³, avoue une intention philosophique : il s'agissait (mais c'est toujours d'actualité), écrivait le compositeur, de « symboliser la réaction de l'homme moderne contre la marée de barbarie, de stupidité, de souffrance, de machinisme, de bureaucratie qui nous assiège ». Trois mouvements autour de la liturgie catholique ; dans le premier (*Dies irae*), c'est la terreur humaine face à la colère divine. Pour les auditeurs, et comme l'indiquait Honegger en tête de la partition, « pas moyen de souffler, de réfléchir... pas une lueur d'espoir : l'ouragan balaie tout, aveugle, coléreux ». Dans le deuxième mouvement (*De profundis*), de méditation douloureuse, souvent joué trop vite, Luca Pfaff intensifia l'atavisme slave de la phalange, magnifia cette musique égorgée de sanglots. Comme il accentua « l'idiotie » intentionnelle du thème du troisième mouvement (*Dona nobis pacem*), symbolisant l'ineptie de la barbarie qui se déchaîne, la montée de la stupidité collective, « la revanche de la bête contre l'esprit ». Mais les sombres remous de l'âme slave ont les défauts de leurs qualités ; aussi les attaques des concertistes, dans les *Symphonies d'instruments à vent*⁴ de Stravinski, ne furent-elles pas aussi stridentes, austères et étincelantes que l'aurait souhaité Luca Pfaff. Dans le *Concerto n° 1* pour violoncelle, de Chostakovitch, le jeune soliste français Xavier Philipps mit fort intelligemment en valeur l'étrange humour de ce compositeur paradoxal par excellence, son sarcasme écorché et corrosif – tout à l'opposé de Dostoïevski et de Tchaïkovski. L'acoustique magique de

ce théâtre, ronde et généreuse dans les basses, virevoltante et affinée dans les aigus, est un régal pour les concertistes, qui ne sentent pas leurs sons « tomber », comme dans nombre de salles, mais se prolonger vers l'auditoire, ce qui ajoute à la présence de l'œuvre, à l'embranchement unique du rituel du concert.

La deuxième journée, se déroula un symposium consacré aux échanges culturels Est-Ouest⁵. Plus précisément aux implications réciproques de la culture et de la politique, aux projets d'aide aux créateurs d'Europe centrale et de l'Est, à la notion nationalisme-patrie. Comme il se doit, on commença par les présentations : elles louvoyèrent entre le déroulé de dépliants touristiques et le communiqué de presse de sponsors satisfaits de leurs amorces de réalisations. Quelle consommation de « concepts » ! Quelle confusion ! Le vif et le réel du sujet furent empoignés plus tard. Mais peut-être eût-il fallu d'emblée mieux définir les différents types de nationalismes : l'un, pris dans son sens originel, correspond à l'aspiration d'un peuple à se constituer en une unité politique indépendante ; un tel nationalisme implique des sentiments nobles, et le plus souvent internationalistes. L'autre, pris dans son sens dérivé et dégénéré, pose que toute la politique d'un Etat doit être subordonnée à l'objectif unique de l'intérêt de la nation ; à celle-ci appartient alors, bien sûr, le droit de définir ce qui ressortit à son intérêt... Ce nationalisme – celui-là même qui nous menace – est virulent, en politique intérieure comme en politique extérieure, tire son agressivité de l'égoïsme des populations. C'est le populisme d'un Jirinovsky, par exemple, avec lequel il se confond souvent. Ce nationalisme peut enfermer la musique ; l'utiliser fut parfois favorable à l'opresseur : à Versailles, on interdisait aux gardes suisses de chanter le *Ranz des vaches*, qui leur donnait le mal du pays. En Allemagne nazie, on faisait de la musique dans les camps (Terezin, le ghetto modèle), avec la bénédiction des autorités. En fait, de tout temps, en Orient comme en Occident, on n'a jamais cessé d'enfermer dans les bornes nécessaires l'art *a priori* le plus libre. De plus, *hic et nunc*, les compositeurs de l'Est ne peuvent percevoir de droits d'auteur (les nouveaux gouvernants refusent de se soumettre aux lois internationales), le peu d'argent de leurs commandes est anéanti par l'inflation galopante, ils ne peuvent inviter les artistes de l'Ouest, dépourvus qu'ils sont de partitions, de bons instruments et de... devises. Nous sommes fort loin de l'obnubilation du gras et idyllique Röstigraben...

« C'est par la culture que se conçoit la politique d'un pays », déclarait l'ex-conseiller fédéral René Felber. Utopie luisante et bavarde ? Pas tant que cela, dans la mesure où l'opinion dominante est toujours celle que décrivait Barthes : « On connaît la scie : trop d'intelligence nuit, la philosophie est un jargon inutile, il faut réserver la place du sentiment,

de l'intuition, de l'innocence, de la simplicité, l'art meurt de trop d'intelligence, l'intelligence n'est pas une qualité d'artiste, les créateurs puissants sont des empiriques, l'œuvre d'art échappe au système, en bref la cérébralité est stérile. » En point d'orgue, et pour le paraphraser, il est clair que la musique et la littérature sont devenues des états difficiles, étroits, mortels. Ce ne sont pas leurs ornements qu'elles défendent, c'est leur peau. Il n'est donc pas temps de séparer l'Europe de la pensée de l'Europe de la politique. Tout en prenant conscience que, face à des nations qui n'ont jamais connu un Etat de droit comme nous le connaissons, il est parfaitement illusoire de penser qu'on peut leur apporter notre expérience et changer ces hommes du jour au lendemain. L'après-midi se termina par la création de la mignonnette *Lullaby*, du Biélorusse Victor Copytsko, par les ensembles Classique Avant-Garde et le Trio Axis (dans le cadre d'un partenariat entre le canton d'Argovie et la République biélorusse). En soirée, les *Très Riches Heures* de Robert Mermoud, par le Chœur du Théâtre du Jorat, et des chants traditionnels géorgiens (de table, de travail, de guerre...), remarquablement interprétés par le Chœur Fazisi. Par bonheur, il s'agissait moins d'importations folkloriques que de chiasmes culturels.

En dernière journée (c'eût été la pénultième, si Vanessa Redgrave n'avait annulé, en toute dernière minute, son spectacle *Brecht en exil*), participants et public se retrouvaient dans les jardins joratais. « Egrenant le carillon de leur grelottière, en secouant leur col qu'agaçant les taons et les mouches, les chevaux s'ébrouent, une belle rose en papier à l'oreille, en attendant la fin de la représentation⁶. » On remplace les chevaux par les vaches rousses et blanches qui divaguent, et l'illusion est parfaite. Mais les nuages menacent, dans la grange reprennent les discussions. Sujet : patrie et nationalisme. Il eût fallu s'engager sur un terrain balisé (v. ci-dessus), non s'évertuer à enchaîner les causes et les effets en sirotant quasi-masochiquement des anamnèses d'exilé(e)s. Des trombes d'eau (o)rageuses interrompirent ces monologues.

En soirée, les deux ensembles de la veille, sous la direction d'A. Baidov, interprétaient des pages de Lutoslawski, Artsemov, Schnittke, Roth, Belzoukoff et une création de Christiane Bruckner ; de la musique presque exclusivement réservée à la digestion, par le biais du *caf'conc'*, du jazz ou de retours cahotant au passé sous couvert de Stravinski, par exemple. Comme point final, le remarquable et spirituel MorschAch-Blasorchester du Lucernois Mani Planzer donna dix-sept brèves *Fanfares de la paix* (certaines avaient scandé le festival), composées par Gaudibert, Globokar, Hespos, Derungs, Bialas ou Mariétan, pour Dhora Leka, compositrice albanaise qui résista à trente-six ans d'emprisonnement pour s'être

opposée à la dictature. Beaucoup d'imprévus et de problèmes auraient pu provoquer le capotage de ce festival ; on l'évita, grâce au choix que fit la direction artistique d'être la victime de l'utopie plutôt que celle de la résignation. Mais est-ce l'unique solution pour que l'art perdure en Suisse ?

Jean-Noël von der Weid

1 Pour se faire une idée de l'arrière-plan historique, au moment où l'image de l'Est ne peut plus ressortir à l'hagiographie ou à la caricature, lire la toute récente *Histoire des pays de l'Est. Des origines à nos jours*, d'Henri Bogdan (Hachette, coll. « Pluriel », 1994).

2 La situation n'est pas nouvelle : en 1931, Stefan Zweig, dans une lettre à Richard Strauss, alors qu'il lui proposait ce qui allait devenir *La femme silencieuse*, écrivait : « La portée d'une œuvre d'art doit être européenne et véritablement universelle, [et] comme un oiseau léger, elle doit pouvoir trouver son nid partout, même dans une chaumière de village. » (Cf. Strauss-Zweig : *Correspondance 1931-1936*. Edition française (remarquablement) établie, présentée et annotée par Bernard Banoun aux Editions Fayard, 1994.)

3 Consulter : Kurt von Fischer, *Arthur Honegger*, Kommissionsverlag Hug & Co, Zurich, 1978 ; Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Fayard, Paris, 1992, et *L'œuvre d'Arthur Honegger. Catalogue raisonné. Analyses. Discographie*, Honoré Champion, Paris, Slatkine, Genève, 1994 ; Arthur Honegger, *Ecrits*. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel, Honoré Champion, Paris, 1992 ; Pierre Meylan, *Honegger. Son œuvre et son message*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1982.

4 Au pluriel, car ce terme ne doit pas être pris dans le sens d'une forme musicale, mais dans celui, proche de son étymon, d'instruments jouant ensemble.

5 Y participaient, entre autres : René Felber, ancien conseiller fédéral ; Emmy Henz-Diémand, directrice artistique du festival ; Lubomir Roman, ministre slovaque de la Culture ; Peter Werli, conseiller d'Etat du canton d'Argovie ; Preç Zogaj, ex-ministre de la Culture albanais d'après le changement de régime ; André-François Moosbrugger, chef des services culturels du canton d'Argovie, le tout sous la houlette de Jean-Pascal Delamuraz, président d'honneur du festival.

6 Vincent Vincent : *Le théâtre du Jorat*, Editions Victor Attinger, 1933, p. 89

Historisches Kaleidoskop Hals Oper der Betroffenheit

*Deutsche Oper Berlin: Jost Meiers
«Dreyfus – 'Die Affäre'» (UA)*

Vor genau 100 Jahren spaltete der Prozess eine ganze Nation. Alfred Dreyfus, der einzige jüdische Offizier im französischen Generalstab, wurde von einem Kriegsgericht zu Unrecht wegen Preisgabe militärischer Geheimnisse an die Deutschen zu öffentlicher Degradierung und lebenslänglicher Verbannung auf die Teufelsinsel verurteilt. Als sich die Hinweise verdichteten, dass man einen Unschuldigen getroffen hatte, formierten sich die «Dreyfusards» unter der Leitung von Spionageabwehrchef Picquart und Émile Zola, der die allgemeine Empörung in den Aufschrei «J'accuse...» münden liess, einen offenen Brief, der in der programmatisch