

« toute pure nécessité mathématique [...] dégénère toujours en insuffisance musicale, [...] l'œuvre intégrale a besoin de l'aide du sujet<sup>9</sup> ».

On peut rapporter cette évidence, valable pour le sérialisme strict, à la genèse de *Licht* en rapprochant l'œuvre de *Moses und Aron* de Schönberg, dont l'élaboration reposa aussi avant tout sur cet « aspect objectif strictement musical » dont Adorno a souligné l'incidence sur l'organisation : « Schönberg, même quand il écrit de la musique religieuse, reste attaché au réalisme le plus rigoureux – à un strict fonctionnalisme. Il place toute sa confiance, pour ainsi dire aveuglément, dans l'autonomie de l'ouvrage esthétique, sans jamais quitter le point de vue qui seul est approprié à la musique. Il ne doit y avoir aucune note que la composition ne soit pas capable de remplir elle-même, par la médiation du sujet compositionnel. Elle cherche à obtenir de cette façon ce qu'elle se refuse à usurper<sup>10</sup>. »

Le haut degré de rationalité imprime ainsi au mysticisme revendiqué une dimension objective : « l'exigence d'une maîtrise du matériau [...] n'a pas à céder à un quelconque laxisme [...]. En art, la technique, si elle est réelle-

ment maîtrisée, débouche toujours sur le contraire de cette maîtrise : elle aiguise la réceptivité du sujet, le rend sensible aux tensions propres de ce qui n'est pas soi-même un sujet<sup>11</sup>. » C'est probablement dans le refus du renoncement aux critères d'organisation les plus élaborés que repose l'essentiel des promesses de *Licht*.

François Decarsin

1. Dahlhaus (C.), « La crise de l'expérimentation » in *Contrechamps* n° 3 : « Avant-garde et tradition », L'Age d'Homme, Lausanne 1984, p. 106-117
2. Reich (S.), *Ecrits et entretiens sur la musique*, Ch. Bourgois, Paris 1981, p. 38
3. Ferry (L.), *Homo Aestheticus*, Grasset, Paris 1990, p. 316
4. Reich, *op. cit.*, p. 50
5. Dahlhaus (C.), « Du simple, du beau et du purement beau », *In Harmoniques* n° 8/9, IRCAM, Paris 1991, p. 84
6. Stockhausen (K.), *Texte* vol. 5, DuMont, Cologne 1989, p. 686
7. Stockhausen (K.), « Geistig – Geistliche Musik », entretiens avec R. Frisius inclus dans le texte de programme de la création scénique de *Dienstag* à l'opéra de Leipzig (1993)
8. Stockhausen (K.), *Conversations avec J. Cott*, J.C.I. Lattès, Paris 1979, p. 185
9. Adorno (Th.W.), *Quasi una fantasia*, Gallimard, Paris 1982, p. 327
10. *ibid.*, p. 248
11. *ibid.*, p. 337

## Comptes rendus Berichte

### Une œuvre inachevée de John Cage

Bruxelles : création d'« Ocean » par la Merce Cunningham Dance Company

Initialement prévue pour le festival « Joyce/Cage » de Zurich en 1991, la dernière création de Merce Cunningham, intitulée « Ocean », constituait l'événement chorégraphique majeur du premier « Kunstenfestival des Arts » (bilinguisme belge oblige), organisé à Bruxelles en mai 1994. Donné dans ce lieu exceptionnel que constitue le « Cirque Royal », il fut repris un mois plus tard à Amsterdam, dans le cadre du « Holland Festival ».

Événement, par son ampleur d'abord : ce n'est pas tous les jours que le grand chorégraphe américain conçoit un nouveau spectacle qui totalise d'un seul tenant 90 minutes et qui se trouve accompagné par un orchestre de 112 musiciens ! Par son histoire également, le projet était d'importance, puisqu'il aurait dû constituer une des grandes collaborations entre Cunningham et John Cage. C'est d'ailleurs ce dernier qui en imagina, avant son décès inopiné en août 1992, les principes essentiels :

une salle circulaire, avec les danseurs au milieu, le public autour de la scène et les musiciens entourant le public. Cage imagina également la durée et le grand nombre de participants : il pensait à 150 musiciens, en spécifiant qu'il devait s'agir non de musiciens professionnels, mais d'amateurs et d'étudiants. Afin d'accroître la complexité sonore, il demanda également à son vieux comparse David Tudor de produire une musique électronique *live* dont il a seul le secret, grâce à un appareillage artisanal unique. Il était bien sûr entendu que la contribution de Tudor serait totalement indépendante de la partition instrumentale.

Le titre provenait d'une suggestion de l'écrivain Joseph Campbell, selon laquelle le dernier ouvrage important que James Joyce aurait dû écrire aurait eu pour sujet l'eau et l'océan. De même, si « Ulysse » comportait 18 sections (la base d'un texte de Cage intitulé « Muoyce II ») et Finnegans Wake 17 (cette structure fut utilisée dans « 103 »), alors « Ocean » devait comporter... non pas 16, mais 19 sections ! (On reconnaît bien là le jeu salutaire que Cage menait avec la logique !). Cage imagina également la complexité

structurelle de l'œuvre, qui devait comporter un minimum de cinq couches musicales simultanées.

Grâce à la volonté tenace de Cunningham et de quelques producteurs (parmi lesquels il faut également compter l'Opéra National à Bruxelles), le projet « Ocean » fut poursuivi après la mort de Cage et c'est à Andrew Culver – qui servit d'assistant à Cage pendant dix ans en lui rédigeant des programmes d'ordinateur et en devenant un véritable conseiller musical – que fut confiée la tâche d'écrire la partition d'orchestre. Le nombre de musiciens fut donc ramené à 112 et seule une partie d'entre eux a pu être recrutée parmi des musiciens non professionnels, tandis que le gros de l'orchestre provenait du « Nederlands Balletorkest » d'Amsterdam. L'excellent travail de préparation des musiciens avait été mené par Arturo Tamayo et Georges-Elie Octors.

Pendant l'élaboration du travail et au moment de la création, la question de savoir qui était véritablement l'auteur de la musique pour orchestre fit l'objet de diverses polémiques et mena, en tout état de cause, à des ambiguïtés quant à la présentation du rôle exact de chacun des partenaires. Ainsi, la fonction d'auteur de la musique orchestrale attribuée à Culver n'était pas reconnue de tous. Or il est important de noter que Culver a réalisé un véritable travail de composition : même s'il s'est inspiré des dernières œuvres de Cage, il propose une musique très personnelle, cohérente et riche, continue et cependant pleine de surprises. On y trouve une variété de timbres et même des fragments mélodiques que l'on imagine mal dans les dernières œuvres de Cage, qui, comme les chorégraphies de Cunningham, sont des modèles d'épure et de dépouillement. Aux dires mêmes de Culver, l'œuvre aurait certainement été différente si Cage l'avait conçue entièrement lui-même.

Mis à part la polémique et les prises de positions partisans, la réalisation d'« Ocean » pose un problème de fond. Un vieux problème sans doute, car de combien de compositeurs ne possédons-nous pas des œuvres inachevées, des partitions terminées par leurs élèves, des transcriptions d'esquisses, des orchestrations faites par d'autres ? Dans le cas de l'œuvre de John Cage, la question semble d'autant plus paradoxale que nombre de ses partitions sont, par principe, ouvertes et inachevées. Contesterait-on à Cage, par exemple, la paternité d'une série d'œuvres comme les « Variations » ou les « Song Books », alors que chacune des interprétations de ces œuvres est différente et que la responsabilité de l'interprète est énorme ? Grâce à ces pièces (et beaucoup d'autres), la question du statut du compositeur a été clairement posée par Cage lui-même, par la très nette distinction opérée entre compositeur, interprète et auditeur. Selon Cage, le compositeur est avant tout celui qui construit et fournit une « caméra sonore » à travers laquelle l'interprète explore un paysage qu'il

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

## **L**a 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, aussi<sup>2</sup>. 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 Honegger<sup>3</sup>, 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*<sup>4</sup> 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