

## Le jeu renouvelé des correspondances

Deux créations du Nouvel Ensemble Contemporain  
 à La Chaux-de-Fonds (30 septembre 2016)

Le NEC proposait fin septembre le deuxième concert d'une saison qui en est composée de onze et dont plus de la moitié intègre des créations mondiales. Se situant dans une tradition « classique » de la musique contemporaine, l'ensemble est également soucieux d'élargir l'écoute à travers des projets associant musique, danse, théâtre, littérature, photographie, cinéma, vidéo et arts plastiques, et de proposer de la musique dans divers lieux, parfois inhabituels, à l'instar des jardins de Cernier, et cette fois-ci dans un lieu devenu habituel, la salle d'un musée.

Au jeu renouvelé et surmonté des correspondances, étendu d'abord au lieu et à l'espace, le deuxième concert du NEC favorise une écoute « située », qui autorise aussi bien la focalisation sur les œuvres musicales que l'attention à l'hétérogénéité des éléments appelés par l'œuvre et son écoute. D'une manière apparemment externe, l'exposition et la salle utilisée révèlent le poids d'une histoire où les éléments ne peuvent plus être rassemblés que sous la forme d'un cabinet contemporain de curiosités, qui, dans le même temps, indique les limites de la curation (le Musée des Beaux-Arts, récemment rénové, sort littéralement de sa réserve en exposant des œuvres « oubliées »).

Évidemment, à ce jeu-là, la musique se joue « facilement » de la complexité pour atteindre une cohérence, même si la mise en avant de la volonté chère à Schopenhauer passe inévitablement par sa propre représentation et par l'insertion dans des contextes qui tous cependant concourent au sens des œuvres. Le régime esthétique, qui est peut-être la modernité même, cède parfois la place, comme l'histoire de l'art, à une anthropologie de la perception, à une recontextualisation s'opposant au libre jeu des formes et appelant une écoute ou un regard portant sur le

monde et sur soi, et leur donnant un nom propre.

Par contraste avec les tableaux présentés dans un accrochage volontairement trop dense, les pièces jouées expriment une forte cohérence obtenue par des écritures qui ne laissent pas « errer le matériau » tout en lui reconnaissant une existence propre et en s'appuyant sur le jeu de musiciens rompus à l'exercice. Déjà le rapport traditionnel au texte, tenant d'une sorte d'hétérologie irréductible dont il faut bien s'accommoder, apparaît comme la manière d'éviter des régions par trop dysphoriques et favorise le commentaire. Et pourtant, même lu, dit, chanté, écrit, le texte gagne ici à être perçu comme l'un des contextes possibles de l'œuvre et non seulement comme un élément de sa signification.

Les pièces pour voix, clarinette, contrebasse et percussion sont les fruits de commandes de Maxime Favrod, le percussionniste du NEC, et articulent deux textes de l'écrivaine suisse Marianne Freidig, qui s'est fait du récit théâtral une spécialité. La première création, *Die Wiederherstellung des Paradieses*, est l'œuvre d'Ezko Kikoutchi. Le texte travaille la relation entre langage des SMS et langage poétique, et confronte la banalité du quotidien à l'esprit qui recherche amour et sensualité ; une œuvre dont l'écoute résiste cependant au caractère binaire de l'évocation. La seconde création, plus courte, s'appuie sur la tension entre psychisme et physique : *Hirnschen und der Berg*, de Boris Bell, décrit les luttes du corps et de l'esprit lors d'une ascension de montagne, ce qui conduit à pouvoir se saisir du titre apparemment incongru dont hérite le concert : Le Cerveau Cervin.

L'effort de réintégration est plus puissant dans la pièce de Bell que dans celle de Kikoutchi, qui cependant tire une force peut être plus grande des

oppositions. Faut-il reconduire ici l'opposition entre deux extrêmes, disons, entre les divergences expressives puissantes chez Lachenmann ou la fusion partielle des caractéristiques acoustiques chez Grisey ? La mélodie et la figure chez le second, l'harmonie chez le premier sont caractéristiques d'une évolution de la musique qui réintègre par leur face négative les éléments congédiés. Une telle opposition, peut être transposée sur le plan du récit, apparaît entre Kikoutchi et Bell, mais certainement d'une manière plus positive. Le caractère contrapuntique de *Wiederherstellung des Paradieses*, où les lignes et figures sous-entendent une harmonie sans se construire sur elle, s'oppose à la réintégration plus puissante dans la seconde pièce, d'un compositeur coutumier du franchissement des genres musicaux.

Le jeu des musiciens donne l'impression d'une facilité et d'une distanciation qui contribuent à mettre en avant le sonore tout en assurant la fluidité des récits, et où l'expression est parfois moins lyrique, plus énergétique. Cependant un certain maniérisme guette l'expression qui se détacherait de l'ensemble. Thierry Dagon, contre-ténor, sait faire entendre ce qu'il produit et ses manières n'apparaissent pas, en soi, surajoutées au chant. Maxime Favrod est à l'aise dans la manière de scander le récit, le jeu du clarinettiste Jean-François Lehmann apparaît en même temps sobre et incisif, la contrebassiste Noëlle Reymond se révèle être une véritable chambriste contemporaine alors que Stéphanie Burkhard est à même de répliquer au contre-ténor extraverti.

Un tel concert aura donné l'impression, fût-ce d'une manière fugace, de franchir quelques seuils, à commencer par celui qui sépare les expressions convenues et leur au-delà. Au moment où la confrontation programmatique

## Einojuhani Rautavaara

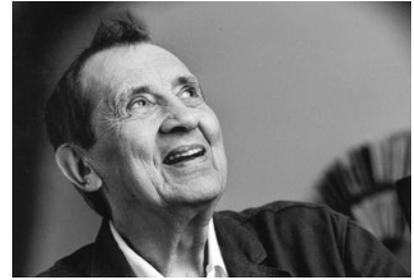
1928–2016

des œuvres tend à faire perdre à ces dernières leur autonomie, il est important d'affirmer la puissance d'une écoute ou d'un regard qui font que chaque œuvre se détache de l'ensemble et demeure, pour reprendre le mot d'Adorno, l'ennemie jurée de sa voisine.

Raphaël Brunner

Le compositeur finlandais Einojuhani Rautavaara est mort le 27 juillet 2016 à son domicile d'Helsinki, sa ville natale. Il avait 87 ans. Né le 9 octobre 1928, son enfance est endeuillée par le décès de ses deux parents. Recueilli par une tante pianiste, il poursuit des études de musique à l'Académie Sibelius d'Helsinki où il décroche en 1957 son diplôme de composition dans la classe d'Aarre Merikanto. En 1955, son *Requiem in Our Time* (1953) obtient le premier prix de composition au concours Thor Johnson de Cincinnati. Les qualités de compositeur du jeune homme attirent l'attention de Sibelius qui lui obtient une bourse de la Fondation Koussevitzky grâce à laquelle il part aux États-Unis. Il étudie la composition avec Vincent Persichetti à la Juilliard School de New York et suit l'enseignement de Roger Sessions et d'Aaron Copland à Tanglewood. Il complète ensuite sa formation en Suisse auprès de Wladimir Vogel et en Allemagne auprès de Rudolf Petzold. De retour en Finlande, il se consacre à la composition mais aussi à l'enseignement. Parmi ses élèves figurent le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen et le compositeur Magnus Lindberg.

Si le soutien de Sibelius fut un atout au début de sa carrière, il s'avéra être par la suite un handicap. Toute sa vie Rautavaara dut supporter la comparaison avec l'auteur de *Finlandia*. L'adoption d'un style néo-classique dans les années 1950, puis du système sériel jusqu'au milieu de la décennie suivante furent sans doute des moyens de chasser cette ombre trop imposante. Si, avec Erik Bergman, il fut l'un des premiers compositeurs finlandais à adopter la série, il utilisa cependant cette technique dans un nombre assez restreint de compositions. Les œuvres de cette période, comme la *Quatrième symphonie* «*Arabestaca*» (1962), témoignent d'une inclination pour l'esthétique post-



© Maarit Kytöharju / Fimic

romantique d'un Bruckner et l'expressionnisme d'un Alban Berg. Vers la fin des années 1960, Rautavaara abandonna le sérialisme dont il refusait le dogmatisme pour adopter une grande diversité stylistique. Les années 1970 et, plus encore, 1980 se caractérisent par une intense créativité marquée par une évolution vers un style néo-romantique intensément expressif et clairement tonal.

L'œuvre de Rautavaara est dominée par des thèmes récurrents. Les opéras traitent souvent de la question de la créativité et de la folie et mettent en scène des personnages historiques comme un évêque du treizième siècle pour *Thomas* (1985), Van Gogh pour *Vincent* (1987) ou *Raspoutine* (2003). La nature occupe également une place importante comme dans *Cantus Arcticus* (1972) appelé aussi «*concerto pour oiseaux et orchestre*», qui utilise des chants d'oiseaux enregistrés près du Cercle arctique. Le thème de l'ange fut aussi un sujet d'inspiration pour Rautavaara qui disait se souvenir d'un cauchemar de son enfance où une créature ressemblant à un ange l'avait serré dans une étreinte étouffante. On retrouve la présence de l'ange dans des œuvres comme *Angel and Visitations* (1978), pour orchestre, le *Concerto pour contrebasse et orchestre* «*Angel of Dusk*» (1980), la *Cinquième symphonie* «*Monologue with Angels*» (1985), ou comme la *Septième symphonie* «*Angel of Light*» (1994). Au cours de sa longue et prolifique carrière, Rautavaara aura composé pas moins de neuf opéras, huit symphonies, douze concertos mais aussi de nombreuses œuvres chorales et de musique de chambre.

Max Noubel