



hors territoires

ea@hors-territoires.com

JEAN-CLAUDE ELOY

Texte n° 48 (1987)

**STOCKHAUSEN OU LES MÉTAMORPHOSES
DE LA VITALITE CRÉATRICE**

Déterminisme et indéterminisme à travers son œuvre

**Avec un entretien inédit de
Karlheinz Stockhausen (1969)**

All rights reserved world wide
Tous droits réservés pour le monde entier
© Jean-Claude Eloy 2004



hors territoires

à Karlheinz, à Suzanne, à Kathinka.

Le texte suivant à été écrit en 1987 à la demande de la revue "Silence", qui souhaitait publier un numéro spécial consacré à Stockhausen pour l'année 1988 - année qui devait recevoir Stockhausen à Paris, avec de nombreux concerts programmés au Festival d'Automne. Pour des raisons inconnues ce texte ne fut pas publié et resta oublié. Ce qui suit est le texte original écrit en 1987, avec quelques retouches de détail et notes de relecture, mais non actualisé.

Stockhausen ou les métamorphoses de la vitalité créatrice

Déterminisme et indéterminisme à travers son œuvre

© Jean-Claude Eloy / « hors territoires » 2004

J'ai encore présente à la mémoire une époque de mon adolescence pendant laquelle le nom de Stockhausen faisait naître une grande quantité de commentaires-clichés, au travers desquels se manifestait avant tout l'image d'un super-théoricien, concevant sa musique en fonction de critères exclusivement abstraits : un «ingénieur», me disait avec un sourire entendu un auditeur voisin, dans un concert à Darmstadt.

Aujourd'hui, de Tokyo à Paris, j'entends avec étonnement un ensemble de commentaires-clichés tout aussi systématiques, mais dont le contenu semble exactement inverse. Selon ces commentaires, l'œuvre de Stockhausen serait enfoncée dans l'irrationnel ; propulsée par une métaphysique outrancière destinée à «justifier» une absence de recherche théorique dans l'esprit des années illustres de Darmstadt. De plus, sa pensée serait altérée par des influences «orientalistes» diverses (musicales et philosophiques) dangereuses et malfaisantes, dans lesquelles l'esprit de rigueur constructiviste Occidental n'aurait plus sa place...

Les commentateurs professionnels ont vraiment la mémoire courte ! À des années d'intervalle, ces deux images dialectiquement opposées sont à mon sens le reflet d'une même intolérance, d'une même incompréhension. Elles témoignent d'un même aveuglement face aux réalités complexes de la musique, et font état d'une même limitation étroite des critères de jugements et des échelles de valeurs. Elles démontrent une incapacité à saisir toute l'étendue de la créativité de Stockhausen, dont l'une des caractéristiques essentielles me semble être celle d'une médiation permanente entre toutes sortes de pôles opposés. L'un des axes majeur de l'œuvre de Stockhausen est celui d'un élargissement aussi fort que possible des limites respectives de tous les antagonismes. La totalité de cette œuvre s'inscrit à l'intérieur d'une véritable «dialectique des contraires» étendue à toutes les catégories de la composition musicale ; à son matériau ; à sa mise en situation sociale ; à ses formes de présentations ; etc...

Il était absurde en effet, à l'époque du «grand» Darmstadt, d'accrocher à Stockhausen l'image limitative d'un théoricien abstrait, alors que de toutes les grandes figures qui ont conduit le mouvement sériel dans les années cinquante, Stockhausen a probablement été l'un des plus instinctif, et en même temps l'un des plus ambitieux sur le plan théorique, justement parce que son instinct et son imagination l'obligeaient à ne pas se limiter aux seuls paramètres «classiques».

D'un côté, il a été l'un des moins systématique, au sens de la recherche et de l'application d'un «système total unique» et abstrait n'impliquant que les niveaux de la grammaire musicale, de son vocabulaire, de sa syntaxe. D'un autre côté, ses efforts pour déployer la pensée sérielle jusqu'aux différents niveaux de la grande forme ont été sans précédent. Dès cette époque, l'œuvre de Stockhausen est rigoureuse dans la formulation des grands principes, mais très souple, riche, et ouverte dans leurs applications. C'est une œuvre avant tout *imaginative*, et la référence à quelques grands principes unificateurs, en même temps que leur extension maximale, n'entrave en rien la plus grande liberté des idées.

Les «**Klavierstücke I-IV**», qui comptent parmi les œuvres les plus entièrement «sérielles» de Stockhausen, font usage d'une grande souplesse et montrent l'exemple d'une «malléabilité» de la structuration du matériau, fort éloigné des systèmes sériels «englobant», ou «totalisant», développés vers la même époque.

Tout en développant les théoriesérielles jusqu'à des limites très reculées, Stockhausen s'est toujours gardé des tendances trop systématiquement étroites de toute une mouvance de l'école de Darmstadt : notamment les jongleries-virtuosees à partir des seules notes et durées.

Souvenir 1 :

C'était à San Francisco, en 1967. Un dîner chez Darius Milhaud, avec quelques invités, dont Stockhausen. J'exprimai ma lassitude à devoir toujours «désosser» - dans le cadre de mon travail d'enseignement à l'université - des œuvres dodécaphoniques ouérielles, riches en potentialités analytiques, mais dont la «vivisection» à l'infini devenait une fin en soi, une virtuosité gratuite ...

« Il faut arrêter ! », me dit Stockhausen. « Toute cette analyse autour de Webern – qui a été pressé comme un citron ! – est poussée jusqu'à un degré qui peut verser dans l'absurde. Une sorte de folie générale ; un peu comme une schizophrénie. On peut le voir dans certaines revues spécialisées d'analyse musicale ; ça devient académique ! C'est une des raisons pour laquelle j'ai arrêté la revue «Die Reihe» après quelques numéros... »

Pourtant, Stockhausen est l'auteur de nombreuses études théoriques fondamentales. Mais la «théorie» n'est pas une fin en soi. Elle doit être liée à des œuvres, lesquelles viennent des IDEES !

*

Si l'image, hier, du pur théoricien, était absurde et à côté des faits, l'image du «Guru» inspiré par le seul mysticisme, encore répandue aujourd'hui, est tout aussi absurde et fausse.

Une œuvre comme «**Inori**», par exemple, me semble avoir été particulièrement victime de ce climat de confusion, voire d'hostilité. On s'est hypnotisé sur des mots, des attitudes, des significations générales extérieures : et cela a créé comme un rideau autour de l'œuvre, voilant sa compréhension la plus large et la plus correcte. Quelques contenus et symboles ont servis de masques, empêchant certains de discerner à quel point cette œuvre est calibrée, travaillée dans tous ses détails, organisée et structurée globalement d'une manière rigoureuse.

Le problème vient aussi du fait qu'«**Inori**» est une forme totalement originale, unique, que beaucoup ont du mal à saisir en tant que «forme» ; parce qu'elle repose sur une idée de la construction, du développement, du temps, différente des modèles usuels. Alors, à défaut de comprendre l'œuvre, il est de bon ton, pour certains esprits limités, d'en railler son mysticisme...

Chez Stockhausen, chaque composition invente sa structure. Chaque œuvre est une «forme révélée» ; un ordre particulier découvert, arraché au flux du désordre. Chaque œuvre est le fruit original et unique (toujours remis en cause) d'une force anti-entropique générale.

Des comparaisons transversales entre des œuvres éloignées (d'après le répertoire général des œuvres de Stockhausen) permettent de voir qu'il est pratiquement impossible d'établir des relations formelles directes entre ces œuvres. De «**Gruppen**» à «**Inori**», par exemple, pas de relation (du moins au premier degré) de système, de structure, de méthode. Sans parler de l'esthétique, très différente. La même chose entre deux œuvres telles que «**Zeitmasse**» et «**Stimmung**». Il est possible, par contre, de trouver des relations formelles (autour d'une même problématique) entre «**Gruppen**» et «**Zeitmasse**» d'un côté ; entre «**Inori**» et «**Stimmung**» de l'autre. Il y a donc des affinités par groupements d'œuvres, familles de compositions. Mais ces «époques» sont beaucoup plus nombreuses, plus rapides, que les époques de Picasso par exemple. Aucun «système» établi et répétitif à première vue. Cependant, une forme de pensée visant presque toujours à structurer l'ensemble des paramètres autour de relations communes fortement travaillées. Il s'agit moins d'un «langage» unique de référence (dans un sens codifié et étroit) que d'un «esprit général» permettant de mettre en ordre le matériau occidental.

Souvenir 2 :

C'était à Bâle, en 1963, après une année de cours avec Boulez. Nous étions tous plongés dans l'application de diverses méthodes de permutations sérielles, étendues principalement aux hauteurs et durées. Ces techniques (valables en elles-mêmes) avaient tendance à prendre le dessus de nos consciences, à devenir des sortes de finalités...

En trois jours – le seul cours auquel il m'était possible d'assister – Stockhausen bouleversa complètement notre paysage mental ! Non seulement par sa réflexion approfondie sur l'histoire évolutive de l'emploi de tous les paramètres du son ; ses investigations sur la forme ; etc... Mais surtout par le recul qu'il nous aidait à prendre sur la «série», devenue omniprésence-masque ; laquelle n'était, selon lui, qu'une simple méthode de relation à des proportions...

- Stockhausen : « C'est comme le Modulor de Le Corbusier : rien de plus ! On travaille avec des matériaux qui sont mesurés par cette proportion choisie au départ. C'est comme une simple règle ; un «mètre». Mais ce n'est pas la référence à ces mesures qui fait la composition... ».

Tout était dit en peu de mots, et le «relativisme» des méthodes sérielles clairement exposé. Une telle quantité d'encre avait coulé autour du «sérielisme» ! Ce n'était finalement qu'un «modulor» qui ne «faisait pas la composition»... Bonne leçon pour les nouveaux académismes déjà en voies de gestations...

*

En suivant, dans l'ordre, la progression des œuvres de Stockhausen, on peut voir qu'au-delà de la profusion des inventions, des métamorphoses techniques et esthétiques, de la multitude des situations musicales créées et des problématiques soulevées, il existe une logique évolutive progressive, d'œuvre en œuvre ; comme une spirale à l'infini.

J'ai déjà souligné la présence de la pensée dialectique à travers cette évolution constante. Mais il s'agit d'une pensée dialectique OUVERTE.

Je veux dire par là que le parallèle souvent établi entre les deux leaders du mouvement sériel des années cinquante que sont Boulez et Stockhausen me semble sinon abusif, du moins inexact.

Boulez a très souvent suivi une esthétique et une démarche qui s'appuie sur l'élimination, la mise à distance, le rejet de quantités de choses - voire leur condamnation -, de façon à creuser et raffiner toujours plus un terrain délimité dès les premières œuvres. Ceci n'empêche pas la présence, chez Boulez, d'une forte pensée dialectique, d'une démarche évolutive. Mais celle-ci est alors de nature assez fortement FERMÉE. Et cette fermeture s'appuie sur le perfectionnisme. Elle se justifie par la poursuite incessante de cette perfection et de ce raffinement.

L'esthétique, la démarche spirituelle de Stockhausen, est au contraire celle d'une OUVERTURE totale, cherchant sans cesse à s'enrichir, non seulement par la découverte et l'exploitation de nouveaux terrains, mais aussi par l'absorption, l'assimilation, l'intégration de terres environnantes multiples : sans aucun rejet, sans élimination, sans aucune CENSURE. Stockhausen, c'est non seulement la présence de la pensée structurante ; le goût de l'aventure et de l'exploration ; la stimulation de l'imagination ; mais c'est aussi la *liberté* créatrice - contrairement à certaines idées reçues.

Souvenir 3 :

C'était toujours à Bâle, au même cours.

- Stockhausen : « ... Je ne comprends pas pourquoi il serait interdit d'employer des glissés ou des clusters ... » (allusion aux exclusions prononcées par Boulez sur ces matériaux). « Pourquoi dire que c'est «anecdotique»? Pourquoi m'imposer le refus d'un matériau, si je sens, en composant, que j'ai besoin de celui-ci ? ... »

Il faut reconnaître que des abus ont eu lieu avec ces matériaux «vite ficelés», comme le disait Boulez, avec juste raison ! Mais toute censure à priori est dangereuse.

Nous avons été témoins, étudiants pendant les cours de Bâle, du rejet quasiment viscéral par Boulez de l'un des sons de «**Kontakte**» de Stockhausen : le fameux et célèbre son en «glissando» qui vient soudainement créer une rupture dans le cours de l'œuvre, commençant à hautes vitesses, vers les aigus, et descendant par étapes variées vers les registres graves, permettant de découvrir auditivement les impulsions dont il est constitué, ouvrant l'œuvre vers de nouveaux horizons du matériau et de sa mise en forme. Comme le dit le compositeur Konrad Boehmer, responsable de l'Institut de Sonologie à La Haye : «...Si Boulez *déteste* tellement ce son, alors, cela veut dire: c'est bon !... »

Nous sommes évidemment quelques uns à être d'accord avec Boulez sur le fait que les principes moraux de «filtrage» (intellectuel, esthétique), de refus, et d'élimination, au cours du processus de composition, sont des armes fortes, qui peuvent porter le compositeur vers l'exigence d'une plus haute perfection.

Mais à toujours éliminer ou rejeter, on finit par se paralyser soi-même. Et il arrive un moment fatal où cette paralysie veut imposer et faire régner ses propres lois sur le reste du monde. C'est alors que s'installent les nouveaux académismes. Et pour maintenir en place ces nouvelles couches de pouvoir, il faut pouvoir influencer les décideurs, s'assurer d'une hégémonie sur l'opinion politique, médiatique, et professionnelle. Il faut donc établir et entretenir un appareil d'encadrement et de contrôle qui peut devenir progressivement une véritable «nomenclature». Celle-ci pèse alors sur son milieu, sur la société en général, et se comporte de plus en plus comme une sorte de police idéologique.

Ainsi s'installent les totalitarismes...

*

«Pensée dialectique», chez Stockhausen, c'est-à-dire : maîtrise et mise en jeu des contraires, des opposés, dans tous les paramètres applicables à la musique.

Par exemple, dans le domaine de la complexité de la trame, du matériau sonore (densité, épaisseur, etc...) on rencontre des œuvres faisant appel à de grandes masses (accumulations ayant parfois caractère statistique) : c'est le cas de «**Gruppen**» ou de «**Carré**». Mais on rencontre également des œuvres tournées vers la plus grande simplicité du matériau : «**Stimmung**», ou encore les «**Indianerlieder**» («**Am Himmel wandre ich...**»).

Les oppositions de ce type sont très nombreuses à travers l'œuvre de Stockhausen, comme si le compositeur cherchait à «étendre» ses pouvoirs, sur tous les domaines du son ; bien au-delà des frontières «moyennes» habituelles.

Ainsi, par exemple, l'opposition entre fréquence pure et bruit complexe (entre périodicité et apériodicité), appliquée aux matériaux de certaines œuvres : depuis le son sinusoïdal, matériau de base pour la réalisation des complexes de fréquences des «**Elektronische Studien I et II**», jusqu'au générateur de sons très complexes, en direct, réalisé par le grand Tamtam de «**Mikrophonie I**».

On peut également mettre en valeur la dialectique entre des compositions «abstraites», comme les «**Klavierstücke**», «**Gruppen**», «**Zeitmasse**», etc..., C'est-à-dire des compositions qui prennent le «son musical» (au sens traditionnel) comme base de la réflexion organisatrice ; et des compositions allant au contraire jusqu'à l'utilisation de situations très «concrètes» (des «actions»), comme dans «**Herbstmusik**», ou «**Alphabet für Liège**», par exemple.

Entre ces deux pôles, se développe tout un jeu de tensions diverses dans des œuvres qui intègrent et manipulent des matériaux «donnés», des «objets trouvés», etc... : comme dans «**Hymnen**», «**Prozession**», «**Kurzwellen**», etc...

Mais l'une des dualités contraires qui me semble tenir la plus large place à travers toute la première moitié (approximativement) de l'œuvre de Stockhausen (et qui s'étend à l'une des préoccupations majeures de l'ensemble de la musique de notre époque) est le couple formé par les critères : *déterminisme-indéterminisme*, lequel peut servir de fil conducteur à la succession des œuvres, depuis les numéros 1, 2, 3, - le plus «déterminé», dans le concept et la réalisation de la composition, sa notation, son exécution - («**Kontra-punkte**», «**Klavierstücke I-IV**», «**Elektronische Studien I et II**»), jusqu'aux numéros 26 et 33 - le plus «indéterminé» à tous les niveaux ; composition, exécution, etc... - («**Aus den sieben tagen**», «**Für Kommenden Zeiten**»).

*

Nous avons dit que Stockhausen n'avait pas vraiment produit d'œuvre sérielle «totale» - au sens de l'esprit centraliste et codificateurs, pouvant parfois devenir totalitaire -, et qu'il avait échappé à cette tendance générale des années cinquante vers l'organisation de systèmes «clos» de permutations, dont le déroulement – sinon l'épuisement ! - devenait l'unique objet de l'œuvre.

Mais ses efforts dans le développement de la théorie sérielle ont été très intenses, s'élargissant bien au-delà des paramètres classiques, allant jusqu'à l'application variée des concepts sériels aux niveaux de l'organisation de la forme de l'œuvre et de tous les critères qui lui donnent sa dynamique, sa construction, etc...

Par ailleurs, il a partagé les préoccupations de ses confrères concernant l'exactitude de la notation, en poussant l'écriture des valeurs irrationnelles et des intensités jusqu'à un degré jamais encore atteint auparavant.

Les «**Klavierstücke I-IV**» en constituent l'exemple le plus célèbre et le plus discuté, avec leurs subdivisions de durées irrationnelles à plusieurs étages, et leurs blocs d'attaques simultanées aux intensités subtilement différenciées sur les notes jouées d'une même main.

Stockhausen est même allé plus loin que d'autres en travaillant sur l'exploration d'espaces nouveaux très finement contrôlés en fréquences (micro-fréquences, ou fréquences non-tempérées), intensités, durées, grâce aux moyens électroniques du studio («**Studie I**» et «**Studie II**»).

*

Arrivé à ce point extrême du *déterminisme* de la composition, dans tous ses aspects, il s'opère un renversement dialectique qui a déjà été diversement commenté. Rappelons brièvement que pour les œuvres faisant appel aux instruments habituels, l'interprète atteint certaines limites qui semblent pratiquement indépassables (limites de ses facultés mentales et physiques, liées à l'outil qu'il utilise) ; et que pour les œuvres électroniques élaborées en studio, la richesse et la complexité naturelle du son, du timbre, de ses modèles de transformations, grâce aux nouveaux outils technologiques, s'accorde mal avec une volonté de contrôle absolu de toutes les composantes internes (non seulement avec les outils tels qu'ils étaient dans les années cinquante, mais même aujourd'hui, et malgré les puissances d'ordinateur).

En conséquence, le fait d'un «décrochage» d'avec l'ultra-déterminisme était difficilement évitable, même si celui-ci s'est opéré autour d'un débat sur l'aléatoire directement inspiré par Cage. Ce débat, de toute façon, venait s'inscrire de manière incontournable dans la logique contradictoire de développement d'un mouvement esthétique et d'une théorie musicale comme le sérialisme : profondément marqué par le déterminisme.

Mais il est curieux de constater que c'est en partie à la suite du travail en studio que Stockhausen va amorcer ce grand mouvement de revalorisation du rôle de l'interprète, de la souplesse, de la marge d'indétermination qu'il apporte : ce qui va faire entrer un facteur de non-quantification dans la composition (voir certaines indications dans la partition de «**Zeitmasse**» par exemple), qui mènera, par amplification progressive, jusqu'au stade de la «presque page blanche» de la fin des années soixante.

Souvenir 4 :

C'était en 1972, à Cologne, au WDR.

- Stockhausen : « ...Maintenant que tu vas travailler au studio, tu vas voir très vite que le fait de l'improvisation est nécessaire. Pour préparer les couches de matériaux, pour transformer les sons, les multiplier, etc..., les quantités d'opérations et de paramètres qui entrent en jeu sont énormes. Et il n'est pas possible de contrôler, scolairement, chaque détail... Tu verras qu'après cela, lorsque tu retourneras au travail avec orchestre, ton orchestre changera... » (*)

(*) *Note de relecture.* J'avais cité de mémoire, et il est probable que le mot à mot n'était pas tout à fait exact. Mais je suis certain de ne pas avoir altéré le sens.

J'ai rapidement fait par moi-même l'expérience de la justesse de ces propos, qui reflètent bien l'interaction entre musique électro-acoustique et musique instrumentale dans la pensée de Stockhausen. Mais une interaction s'exprimant non pas tant au niveau de la recherche d'interfaces technologiques, mais bien aux niveaux de la réflexion théorique la plus large. C'est une des raisons, entre autres, pour lesquelles Stockhausen demeure LE plus grand compositeur électronique de ce temps. Car tout en explorant ces nouveaux moyens plus loin que d'autres, il a continué à vivre et à concevoir comme un compositeur au sens le plus large. Il n'a pas jugé utile de s'enfermer exclusivement dans un studio afin d'y fonder une école exploitant des recettes, ou un dogme.

*

Le premier degré de ce parcours vers l'indéterminisme (ou plutôt, au début, vers moins de déterminisme absolu) va commencer par une recherche autour du «tempo» au sens large (ou de la «coordination» générale d'une œuvre) : c'est-à-dire, les diverses méthodes de contrôle du «flux» des parties dans le déroulement de la polyphonie, dans l'imbrication des groupes entre eux, etc... - superpositions de tempi métronomiques différents ; moments de ruptures de synchronisations communes entre instrumentistes ; notations qualitatives de vitesses (le plus vite possible, le plus lent possible, etc...). On trouve de tels exemples dans «**Gruppen**» et «**Zeitmasse**», principalement.

C'est ensuite l'ouverture de la forme globale des œuvres : ces fameuses formes «aléatoires», dont la dénomination n'est pas très exacte, et qu'il serait mieux d'appeler «formes mobiles» (au sens des sculptures mobiles de Calder), puisque tous les éléments constitutifs de ces formes sont très précisément composés ; seuls leurs enchaînements, connexions, entrelacements divers, étant soumis à des principes de variabilités.

À ce groupe d'œuvres appartient principalement : «**Klavierstück XI**», «**Zyklus**», et «**Refrain**».

On s'est étonné, récemment et dans divers commentaires, du fait que la recherche si brillante de ces «formes mobiles» n'ait pas entraîné un mouvement radical et prolongé de toute la composition contemporaine dans ce sens ; comme si cet «éclatement» de la notion traditionnelle de forme, à la fin des années cinquante, traçait la frontière d'une mutation historique irréversible.

Voir les événements de cette façon n'est peut-être pas complètement faux, mais reflète une position de l'esprit fortement idéaliste. Car ces types de formes agissent sur des paramètres dont la perception, à plein rendement, suppose l'intervention d'une connaissance-mémoire du texte musical de l'œuvre, de la part de l'auditeur. Quelqu'un qui ne connaît pas «**Constellation-Miroir**» de Boulez, ou le «**Klavierstück XI**» de Stockhausen, ne pourra que très difficilement saisir les variantes ou modifications importantes de la syntaxe de l'œuvre et de son déroulement, décidées par l'interprète pendant une exécution.

Seule la connaissance mémorisée de tout le texte musical de ce type d'œuvre permettra à l'auditeur de saisir pleinement, et sur l'instant, les décisions de changements, de métamorphoses, de bifurcations, opérées par l'interprète. Si sa mémoire n'intervient pas, il pourra considérer le texte musical entendu comme étant sa rédaction fixe, décidée une fois pour toutes par le compositeur - ce qui ne sera pas faux, mais limitatif.

C'est donc une forme qui s'accorde très mal avec la situation SOCIALE de la musique contemporaine, dont chacun sait qu'elle est très précaire - peu jouée, insuffisamment entendue, peu ou pas souhaitée, parfois rejetée... C'est aussi une forme qui s'associe mal avec le support-disque : véhicule aujourd'hui très important. À moins d'enregistrer beaucoup de versions successives, et que l'auditeur souhaite en écouter un certain nombre...

Les formes mobiles sont des formes difficiles. Elles sont élevées sur le plan musical, esthétique, formel, mais peu accessibles aux produits de consommation rapides et pré-formatés qui conditionnent nos sociétés. Cependant, j'imagine assez bien que ces conceptions formelles soient reprises un jour, dans le contexte de la musique par ordinateurs, lorsque celle-ci atteindra un âge de plus grande maturité ; un développement technique plus complexe, plus maîtrisé, beaucoup plus accessible et démocratisé.

*

Dans ce long parcours vers l'indéterminisme, de nombreux facteurs interviennent. Trois d'entre eux me semblent jouer un rôle important : 1) la perception statistique ; 2) l'absence de notation dans les pratiques du studio électronique ; 3) l'élongation de la durée vers les grandes proportions formelles.

1 - La perception statistique.

Stockhausen m'a fait comprendre ce phénomène lorsque j'étais tout jeune étudiant...

Souvenir 5 :

C'était à Darmstadt, un après-midi de beau temps. Notre groupe était réuni autour de Stockhausen, au pied d'un arbre.

- Stockhausen : «... Prenez l'exemple de l'arbre. Quand nous sommes tout près, nous voyons les branches, les tiges, les feuilles, les nervures des feuilles.

Avec un peu de recul, nous pouvons voir quelques ensembles de branches, avec, autour, des groupes de feuilles variés. Mais nous ne voyons plus les tiges, les nervures des feuilles.

Avec davantage de recul, nous commençons à voir la forme d'ensemble de l'arbre, avec des masses diverses, mais certaines branches disparaissent.

Avec encore plus de recul, c'est l'arbre dans sa totalité dont nous voyons les contours, avec une texture plus ou moins dense à l'intérieur de ces contours, mais indécomposable dans le détail.

Un degré plus loin encore, et ce sont les contours de l'arbre qui s'effacent à leur tour, dans l'ensemble d'un groupe d'arbres, d'une forêt, etc... »

Cette image simple mais claire, et parlant à l'imagination, aide à bien saisir l'idée, mieux que des analyses abstraites. Et c'est cela, le miracle Stockhausen, que j'ai toujours constaté à chaque conférence, à chaque conversation.

De cette conscience de la perception statistique des éléments, on trouve trace dans de nombreuses œuvres orchestrales, chorales, électroniques («**Gruppen**», «**Carré**», «**Momente**», «**Hymnen**», etc...).

Ce phénomène, par sa nature propre, peut faire évoluer la composition vers divers degrés d'indéterminisme du détail. C'est un peu comme la fameuse loi d'incertitude d'Heisenberg qui gouverne la relation entre ondes et particules. Plus la forme de l'onde globale (ou «*onde de probabilité*») sera déterminée, plus il sera difficile de donner avec exactitude la place d'une particule. À l'inverse : plus la place d'une particule sera précisée dans une observation, plus il faudra globaliser dans l'incertitude la forme d'onde.

2 - Le problème posé par les nombreuses impossibilités de notation, que l'on rencontre sans cesse dans les processus électro-acoustiques du studio, a sans doute été d'une influence plus importante que l'on ne croit généralement sur toute la musique récente. Il oblige le compositeur à fonctionner d'une autre manière ; à accepter le fait qu'il «*n'écrit*» plus, mais qu'il «*agit*» sur des sons de manière pratique, directe, à travers des processus de transformations qui entraînent avec eux tout un champ d'événements aléatoires.

Souvenir 6 :

La première fois que j'ai pu visiter Stockhausen dans son studio, à Cologne, j'ai tout de suite remarqué avec quel soin il notait, dans un grand livre, toutes les opérations effectuées.

« ... Maintenant, je note tout » me dit-il. « Au début, je ne le faisais pas, et c'est comme ça que «Gesang» est en partie perdu... » ()*.

(*) *Note de relecture.* Cette situation à été récemment transcendée par la publication des cahiers de «**Gesang der Jünglinge**» (éditions Stockhausen, Kürten).

Grâce à des notations suivies, et malgré la grande difficulté que l'on rencontre pour «noter» - de quelque manière – certains processus, des partitions de «**Kontakte**» et «**Telemusik**» ont pu être publiées. Certains techniciens discutent l'exactitude absolue de leurs notations, mais ce sont des réalisations remarquables et uniques, qui permettent de conserver une très bonne mémoire de toutes les opérations réalisées en studio : ce qui est très précieux pour la connaissance.

«**Gesang des Jünglinge**», ce magnifique chef d'œuvre désormais historique, qui fut l'un des grands chocs de mon adolescence, et qui, plusieurs décades plus tard, n'a pas «vieilli» d'un seul son, est resté difficile à transmettre aux niveaux analytiques par manque de notations.

Ce phénomène étonne toujours les profanes. Comment pourrait-on «perdre» (d'un point de vue analytique) une œuvre que pourtant chacun peut totalement et parfaitement écouter ?

- Stockhausen : « ... J'ai essayé, longtemps après avoir terminé, de reconstituer les opérations pour garder une «partition», mais il y a des sons dont je ne me souviens plus avec exactitude comment ils ont été faits, et certains processus sont impossibles à reproduire, vu leur complexité... ».

Les informaticiens d'aujourd'hui me diront : « pas de problème ; donnez nous la bande et nous l'analyserons avec un ordinateur ». Mais si l'ordinateur peut analyser la bande, il ne pourra analyser justement QUE celle-ci ; tout comme le font nos oreilles, qui n'entendent que la seule «résultante» finale. L'ordinateur ne dévoilera aucun des secrets de fabrication ...

3 - L'élongation de la durée.

C'est une question fondamentale, qui touche jusqu'aux racines des cultures (comme en témoignent certaines parties de l'interview qui suit).

Stockhausen a été le premier de sa génération à sentir que l'esthétique léguée par le Webernisme était trop étroite, et que rapidement le «maniérisme» allait être là...

Dès les «**Kontra-Punkte**» et jusqu'aux «**Gruppen**», on remarque déjà un éloignement considérable de l'esthétique post-webernienne, beaucoup plus prononcé chez Stockhausen que chez ses camarades de génération. Mais pour moi, l'œuvre qui brise encore plus résolument avec cette esthétique est «**Carré**» : une œuvre fantastique, unique pour l'époque par sa qualité poétique particulière, si différente de «**Gruppen**». Brusquement, les proportions, la dynamique du temps,

sont totalement modifiées. À mon sens, «**Carré**» est la première manifestation d'une ligne particulière de la création de Stockhausen, qui amènera plus tard «**Inori**», par exemple, et certains moments intenses et vastes de «**Licht**».

Le besoin d'une musique faisant appel à des catégories temporelles nouvelles, et avant tout élargies, peut-être considéré d'abord comme une réaction contre cette musique «ponctuelle», rapide et nerveuse, qui «bavarde» sans repos et accumule les quantités de notes : esthétique qui a tant marqué l'après-guerre, et continue, aujourd'hui encore, à être considérée par beaucoup comme LE critère de toute «modernité» !...

Par ailleurs, il faut prendre en compte l'influence de certains environnements sur notre appréhension des phénomènes. Dans le cas de «**Carré**», Stockhausen est clair dans ses commentaires : c'est au cours de longs voyages en avion qu'il a conçu les premiers sketches de cette œuvre, en observant la lente transformation du paysage, des nuages, des vastes espaces. Il faudrait analyser en détail le rôle joué par l'environnement contemporain sur la sensibilité des compositeurs. Car l'avion, ce n'est pas seulement ces nuages qui se transforment (cette lenteur qu'évoquait déjà la magnifique et célèbre pièce d'orchestre de Debussy : «**Nuages**»). C'est aussi, par ailleurs, ce son grave, ce grondement assourdi de moteurs, ininterrompu pendant des heures ; ce «ground» au spectre harmonique toujours lentement évolutif, que certains ont tendance à valoriser lorsqu'il apparaît (par hasard ou par volonté instinctive) dans les circuits des studios électroniques.

*

On touche ici à un domaine qui semble très important dans l'œuvre de Stockhausen, et qui revient fréquemment, sous des formes variées : celui des gestes inspirés par la nature. Je me souviens qu'au cours de la même visite au studio de Cologne – évoquée plus haut – Stockhausen m'avait fait entendre le désormais célèbre grand son en glissé descendant, rapide et infini, de la «**Région IV**» de «**Hymnen**», à laquelle il travaillait à ce moment. Il m'avait expliqué la relation qu'il faisait entre ce son et le spectacle de la grande cascade de Yosemite Valley, en Californie :

- Stockhausen : « ... *Au début, on voit ces grandes masses d'eau qui descendent verticalement vers soi. Mais après un certain temps, la perception se renverse, et ce sont les marques horizontales des différentes couches de terrain autour qui semblent remonter très vite... »*

Le contact avec la nature, avec les forces cosmiques, engendre un élargissement de la conscience du son ; provoque des gestes audacieux qui se manifestent encore – d’une autre manière – dans «**Sternklang**», par exemple.

*

Il faut aussi voir dans toute cette évolution la présence – parfois inconsciente, mais non moins réelle – des grandes musiques classiques d’autres civilisations ; notamment celles de l’Asie. Car ces musiques s’inscrivent progressivement dans la mémoire des musiciens qui les écoutent. Notre mémoire collective s’élargit sans cesse, particulièrement pour ceux qui sont attachés à la découverte et l’écoute sensible des autres civilisations musicales.

Lorsque nous étions étudiants, Boulez nous disait : « ... Le début de «**Carré**» ; ça vient des moines Tibétains... ». Et de fait, les glissés lents, très graves, des voix d’hommes seules de ce début rappellent fortement la typologie générale (acoustique et formelle) du chant des moines du Tibet. Mais cela dure très peu, et la ressemblance est probablement tout à fait fortuite.

Cependant, il est certain que ces musiques (lorsqu’on y est sensible - et Stockhausen est très intéressé par toutes les formes d’art de l’Asie) pénètrent nos consciences et les transforment, parfois même à notre insu. Certains «gestes» sonores ou visuels deviennent des sortes «d’archétypes» qui s’inscrivent progressivement dans le patrimoine universel de la culture.

«**Refrain**» offre un exemple curieux de ces transsubstantiations culturelles. Tout en étant très originale, cette pièce - étonnante par sa qualité poétique contemplative – doit peut-être quelque chose à Cage (du point de vue des durées, du temps - nombreux repos sur des résonances ; notation relative excluant la référence à une pulsation exacte), et peut être aussi à Messiaen (du point de vue du timbre - piano, vibraphone, célesta).

Mais ce double écho n’est-il pas lui-même le reflet d’un écho plus lointain, situé du côté de l’Indonésie ? Cage n’a-t-il pas privilégié certains archétypes du timbre et du temps, suite à l’écoute des musiques de Gamelan ? Et chez Messiaen, l’utilisation régulière – depuis les «**Trois Petites Liturgies de la Présence Divine**» - du même ensemble de métalphones, n’est-elle pas clairement explicitée par lui comme étant d’inspiration Javanaise ou Balinaise ?

En conséquence, s’il est vrai – comme l’écrit Robin Maconie dans son livre sur Stockhausen – que «**Refrain**» ne doit rien à un «modèle» Asiatique, il n’empêche que cette œuvre reçoit des reflets indirects de ces sources.

Ceci est encore confirmé par l'évolution de l'interprétation de l'œuvre, fortement et audacieusement transformée par Stockhausen lui-même en 1968 (*). Avec l'aide de l'amplification, certaines résonances sont gardées beaucoup plus longtemps, au point d'augmenter considérablement la durée globale de l'œuvre.

(*) Concerts donnés au Théâtre de l'Atelier, à Paris, avec l'ensemble «Musique Vivante» de Diégo Masson.

Quant aux articulations vocales (phonèmes incorporés aux attaques instrumentales), elles ne sont pas étrangères aux techniques vocales (cris et appels) employées par les percussionnistes du théâtre «Nô» Japonais.

Même si ces références sont «diffractées» à l'intérieur de la logique de la composition, elles n'en sont pas moins là, et prouvent que l'élargissement des qualités et des proportions du temps de la musique occidentale, chez certains de ses plus grands créateurs, est un processus qui s'articule historiquement avec son ouverture progressive à d'autres cultures.

*

Autre motivation, enfin, de cette transformation esthétique des conceptions touchant au temps musical : le besoin de retrouver, par le son, le chemin de la concentration intérieure.

À une musique jaillissante, explosive, relevant d'un temps dynamique toujours projeté en avant, accéléré, presque «bousculé», s'oppose une musique tournée vers le ralentissement, recherchant l'immobilisation sur le moment, la perception «dans» ce moment. Pas le statisme par l'éblouissement de «l'instant éphémère» webernien, mais au contraire le statisme par l'installation dans une continuité. Rentrer «à l'intérieur» du son ; s'y engager ; «cheminer» à travers son évolution acoustique.

Ce changement esthétique, cette évolution, se manifeste fortement à partir d'œuvres comme «Carré», et parallèlement au développement de la «Momentform».

Le problème *esthétique* de la musique du plus récent demi-siècle n'a pas souvent été posé et reste encore un peu tabou.

Sur ce plan, il faut remarquer que si Stockhausen est apparu comme héritier historique des grands dodécaphonistes de la deuxième école de Vienne - par sa position de premier rang dans l'école du Darmstadt des années cinquante - ; par contre, il me semble difficile de le rattacher à cette filiation sur le plan de *l'esthétique* : comme héritier de l'expressionnisme Allemand, de l'expressionnisme Viennois. Je n'ai jamais entendu d'œuvres de Stockhausen cherchant à exprimer directement ou exclusivement les «déchirures» du monde, et ses souffrances. Certes, il y a dans une œuvre comme «Gruppen» des

passages d'une rare violence et intensité qui rappellent certaines tensions de l'esthétique expressionniste. Dans «**Momente**», ou même dans «**Licht**», on trouve des tensions et accents de chœurs qui ne sont pas étrangers aux critères de l'esthétique expressionniste. Mais si l'on juge nécessaire de repérer une filiation sur le plan esthétique, il me semble qu'au-delà des différences de langage, sa musique se rapproche davantage de l'esthétique de Messiaen... dont il est d'ailleurs l'héritier direct - avec Boulez - à travers le fameux «Mode de valeurs et d'intensités».

Pour en revenir au matériau et à ses incidences sur la composition, la remarque suivante me semble révélatrice de cette transformation esthétique de l'œuvre de Stockhausen pendant les années soixante.

Souvenir 7 :

C'était à Tokyo, en 1977. Stockhausen était venu pour la création de «Hikari» au Théâtre National du Japon. A cette époque, je travaillais au studio électronique de N.H.K. pour la production de mon œuvre «Gaku-no-Michi», et pendant une soirée, notre conversation s'était orientée tout naturellement sur «Telemusik», réalisé au même studio onze ans auparavant.

- Stockhausen : « ... Pour «Télemusik», j'avais de très bons matériaux, qui avaient été choisis avec beaucoup d'attention ; et l'usage du multi-piste permettait des intermodulations très fines. Mais j'aurais dû les faire entendre davantage : j'ai coupé trop court ! A cette époque, il y avait encore toute cette esthétique basée sur des durées très courtes ; des événements très «serrés»... »

Sur le moment, j'avais été vivement surpris de ce commentaire critique sur une œuvre très délicatement et subtilement réalisée, qui ouvre la voie aux techniques de «**Hymnen**». Mais je comprends d'autant mieux ce que Stockhausen voulait exprimer, que je me suis moi-même largement «découvert» en m'éloignant de cette esthétique de la brièveté nerveuse devenue tic ; laquelle possède encore de nombreux adeptes dans la musique moderne.

C'est la *nature* propre des matériaux de l'électro-acoustique – souvent très riche et complexe – qui oblige à l'usage de proportions nouvelles, plus larges, afin d'en assurer une perception suffisante, une «mise en action» permettant à ces propriétés spécifiques et nouvelles de pouvoir respirer.

L'exemple de «**Etude II**» (ou «*Etude aux sept sons*»), musique sur bande réalisée par Boulez en 1952, montre bien le problème. Cette œuvre expérimentale est pratiquement contemporaine du «*Premier Livre*» des «**Structures**» pour deux pianos : œuvre forte et particulièrement resserrée dans l'évolution de la pensée de Boulez, et qui vient peu après l'extraordinaire prolifération libératoire de l'écriture de la «**Deuxième Sonate**» pour piano, tout en précédant de peu l'épanouissement de cette poétique très incisive et personnelle qui caractérise ce chef d'œuvre qu'est «**Le marteau sans maître**». Dans cette très courte «**Etude II**», l'esthétique de la brièveté comme la virtuosité de la conception et de la réalisation sont présentes. Mais les sons, les matériaux, n'ont pas le temps de respirer. Ils sont rentrés de force dans une grille de durées abstraites, dans laquelle ils étouffent. Le matériau est *rebelle* à la pensée.

On peut faire une comparaison avec cette «**Etude**» de musique concrète (appelée aussi «*Etude aux milles collants*»), réalisée par Stockhausen la même année (1952), et dans le même studio. Bien sûr, dans cette pièce, Stockhausen se plie aux mêmes critères esthétiques et théoriques qui s'imposaient alors avec force pour toute sa génération. Mais dans cette courte pièce très étonnante, il ne refuse pas, par exemple, l'apparition dans son travail d'un phénomène de type répétitif. Voire, d'un répétitif assez provocateur, intense, agressif (*).

(*) *Note de relecture*. Quand on écoute aujourd'hui cette œuvre déjà très ancienne, on ne peut pas s'empêcher d'y voir apparaître comme une silhouette voilée, lointaine et «prémonitoire», de certaines musiques technos actuelles ...

On voit à quel point les problèmes de la relation entre matériaux, esthétique, et pensée théorique, ont une importance fondamentale dans les orientations de la musique d'aujourd'hui.

La comparaison entre deux œuvres telles que «**Zyklus**» et «**Mikrophonie I**» pourrait appeler des commentaires de même nature. La splendide réussite de la conception d'ensemble, de l'organisation générale comme de la réalisation de «**Zyklus**» ne permet cependant pas toujours aux matériaux de percussions de trouver le temps de vivre vraiment leur vie, et de montrer toutes leurs richesses potentielles. Sur ce plan, une œuvre comme «**Mikrophonie I**» ouvre des horizons surprenants et fait exploser toutes les barrières. La source riche mais unique choisie pour toute l'œuvre (le grand Tamtam) a tout le temps de «donner à entendre» ses multiples métamorphoses de timbre, d'attaques, de résonances. Une fois encore, avec une telle œuvre, Stockhausen s'est montré le plus audacieux de tous.

La personnalité dialectique de Stockhausen s'exprime tout au long de son œuvre par ce double mouvement rotatif et ascendant. D'un côté, un concepteur véritable et de grande audace, qui sait imposer au matériau musical la mise en forme (parfois «abstraite»), de sa pensée. D'un autre côté, une sensibilité très ouverte, qui étudie le matériau,

écoute le son en studio, analyse ses pulsions secrètes, afin d'en extraire une pensée, pour la projeter plus avant.

La double réussite de Stockhausen dans le domaine des musiques instrumentales et vocales - matériaux déjà fortement chargés d'histoire et d'habitudes acquises - comme dans le domaine exploratoire et neuf des nouvelles technologies électro-acoustiques (cas pratiquement unique à notre époque), s'explique par la présence de cette dialectique en double mouvement croisé, qui circule en permanence entre deux pôles : de la conception au matériau ; du matériau à la conception. Ces pôles apparemment contradictoires sont en fait complémentaires.

*

À partir de ce point de notre observation, s'ouvre une nouvelle phase de l'évolution de Stockhausen, autour d'un groupe d'œuvres qui comprend plus spécialement : «**Plus-Minus**» ; «**Prozession**» ; «**Kurzwellen**» ; «**Spiral**» ; «**Pole**» ; «**Expo**».

Bien qu'ayant des différences très marquées entre elles, ces œuvres ont en commun d'être notées d'une façon entièrement symbolique, avec une insistance toute particulière sur l'emploi des signes « + » et « - » (jusqu'au point où certaines de ces partitions n'emploient que ces deux signes). Ces symboles indiquent (en référence à un mode d'emploi précis) des «degrés de transformations» à développer dans telle ou telle direction, sur un ou plusieurs paramètres, à partir de matériaux qui peuvent être, suivant les cas : a) des citations empruntées aux œuvres «écrites» de Stockhausen ; b) des fragments d'émissions sur ondes courtes, captées sur l'instant (accidentellement) avec des postes de radio ; c) des montages d'extraits des œuvres de ... Beethoven (pour une réalisation spéciale de «**Kurzwellen**») ; etc... Les feuillets qui composent ces partitions étant mobiles, on peut dire que le déterminisme (la «composition» au sens où l'entend la tradition écrite européenne) est totalement remis en cause. D'une certaine manière, «**Stimmung**» et «**Sternklang**» ont des relations directes avec ce groupe d'œuvres.

L'œuvre devient un «processus» extrêmement ouvert. Chaque exécution est une réalisation unique et particulière, pratiquement impossible à reproduire de manière semblable. La composition, dans tous ses détails, repose essentiellement sur les interprètes et leurs mutuelles interactions, «guidées» par le compositeur à travers les réseaux de transformations d'éléments préfigurés - lesquels agissent sur les interprètes comme des sortes «d'énergies directionnelles».

C'est à travers cette étape de l'évolution de Stockhausen, et parfois contre celle-ci, que des tensions allant jusqu'à la brisure ont commencé à se manifester, en diverses circonstances, dans les rangs de la musique européenne.

D'une part, chez quelques interprètes, l'idéologie critique s'est réfugiée dans une sorte «d'anarchisme libertaire», considérant les processus employés par Stockhausen comme étant encore trop sélectifs, trop «composés», trop «contraignants» !

D'autre part, chez certains compositeurs, et en sens contraire, l'argumentation s'est retranchée dans un conservatisme de «l'écriture musicale avant tout». Oser toucher à «l'écriture» a été ressenti par certains comme une mise en cause de toute l'institution musicale ! Il est vrai que de nos jours encore, on persiste à définir les classes d'harmonie, de contrepoint, et de fugue sous le vocable de «classes d'écriture». Ce mot, dans le monde de la musique, est devenu symbole et valeur sacrée de toute une civilisation. Et c'est bien d'une civilisation qu'il s'agit : avec sa science, ses praticiens, ses adeptes, sa pédagogie, mais aussi avec ses circuits commerciaux. Une civilisation musicale qui relève de la «Galaxie Gutenberg», et qui, de nos jours, est violemment mise en cause par les développements puissants des nouvelles technologies.

Il était en effet difficile pour certaines formes de l'esprit européen (spécialement pour le rationalisme logique d'une partie de la tradition française) d'accepter les principes mêmes d'une évolution aussi radicale, remettant en cause les méthodes héritées et perfectionnées depuis des siècles dans les domaines de la production, de la fabrication, de la réalisation, de la communication, etc... des objets musicaux - toutes choses qui façonnent ces objets aux normes fortement standardisées que nous appelons «compositions musicales».

On a reproché alors à Stockhausen de s'être trop largement ouvert à certaines idées «Américaines» incarnées par John Cage, en même temps qu'à une pensée métaphysique tournée vers l'orientalisme : critiques qui persistent encore aujourd'hui et se manifestent sous la forme de clichés journalistiques et de jugements hâtifs prononcés en dehors de l'observation concrète des œuvres elles-mêmes.

C'est pourtant un grand mérite de Stockhausen que d'avoir été pratiquement l'un des très rares parmi les grands européens à ne pas traiter superficiellement l'œuvre et la philosophie de Cage (malgré ses fortes réserves et critiques), et de s'être retenu de regarder les Etats-Unis en avec un comportement de supériorité.

Aborder de façon responsable l'œuvre d'un autre créateur, ou l'esprit qui se développe sur un autre continent, et en tirer une substance dans sa propre recherche, ne signifie pas pour autant être sous son «influence». Entre Cage et Stockhausen, les divergences sont beaucoup plus nombreuses que les convergences.

La confusion n'a fait que croître lorsqu'on a parlé «d'improvisations collectives» au sujet des œuvres de cette période la plus indéterminée de Stockhausen. Des esprits peu scrupuleux et confus ont alors mêlé l'un dans l'autre et sans aucun discernement : les musiques classiques de l'Inde ; les folklores d'Afrique ; le free jazz ; les actions et «mises en situations» de Cage ; la philosophie Zen ; les œuvres de Stockhausen ...

Il faut être sérieux ! Et observer attentivement les musiques et les œuvres ! Si Stockhausen a peut-être été stimulé par sa réflexion autour de l'œuvre de Cage, les buts et les finalités des deux compositeurs n'en sont pas moins restés très différents, et se sont enracinés sur des terrains historiques et culturels fortement éloignés.

Les processus de Cage font très largement appel à des mécanismes hautement aléatoires, afin de BRISER au maximum toute causalité entre les sons. Les processus de Stockhausen, au contraire, cherchent à créer des relations, des directions, des RAPPORTS entre les matériaux, figures sonores, objets, etc...

Cela signifie que malgré les apparences de similitudes (participation très étendue de l'interprète au processus de création et d'invention ; notations graphiques, symboliques portants sur des «actions» très générales et globalisées ; etc...), les «natures» de ces processus, leurs matérialisations et leurs philosophies, sont presque opposées.

Cage cherche à dégager le son de tout processus formateur et culturel, afin de retrouver une sorte de pureté de la perception de l'objet sonore, tel qu'en lui-même il EST (d'où cet appel, entre autres, aux philosophies Zen). C'est certainement l'une des entreprises les plus radicales, dans l'histoire de la musique occidentale, au niveau de la déstructuration de la musique de toute une civilisation : entreprise que certains jugent respectables, que d'autres critiquent et mettent en cause. Quel que soit le jugement qualitatif des uns et des autres, cette entreprise n'est pas le fruit du hasard historique. Elle n'a été rendue possible qu'à travers une époque comme la nôtre, traversée de bouleversements technologiques puissants, entraînant des confusions et renversements de valeurs.

Stockhausen, au contraire, cherche à faire naître du chaos (d'un chaos qu'il connaît bien, qu'il fréquente, et dont il est *conscient*) des *processus formateurs* perceptibles.

On pourrait dire (en formalisant un peu) que ces deux choix, face au cosmos, sont très éloignés l'un de l'autre : celui de «l'entropie» (pour Cage), face à «l'anti-entropie» (pour Stockhausen).

*

Par ailleurs, si Stockhausen a lui-même employé le mot «improvisation» pour ces œuvres précises, il convient de bien différencier ce qu'il fait d'avec les autres musiques improvisées : celles des grandes traditions non-européennes (Inde ou Iran par exemple), ou encore le «free jazz».

Dans les musiques traditionnelles de l'Inde, de l'Iran, et plus généralement de toute l'Asie, les musiciens inventent une musique spontanée à l'intérieur de règles nombreuses, issues de théories musicales extrêmement sophistiquées, dont ils mettent des années à apprendre les codes, par un entraînement très intensif.

Dans les musiques de «free jazz», on a affaire à une activité fortement anarchique, s'appuyant sur un substrat harmonico-rythmique plus ou moins simple, et dont la dynamique est induite fréquemment par la mise en compétition de virtuosités instrumentales - chacun, dans ces soli, essayant de jouer plus vite, plus fort, plus ornémenté, plus inattendu que les autres.

Toutes ces musiques, toutes ces «improvisations» sont différentes : même si elles ont en commun (chacune avec leurs spécificités particulières) de poser à l'occident traditionnel le problème de «l'oralité» dans la musique.

Car c'est bien ce phénomène qui désarçonne le plus les jugements et les échelles de valeurs, par rapport aux pratiques habituelles de la musique savante occidentale - musique écrite pour laquelle le concert est le lieu d'un culte voué aux objets immuables et familiers du Musée.

La nouvelle oralité, dans la musique moderne - et particulièrement chez Stockhausen, à cette époque charnière des années soixante et soixante-dix - m'apparaît comme l'une des conséquences de l'expérience qui oblige le compositeur à une sorte de «mise à distance» des procédés de l'écriture, au sens hérité de la tradition occidentale.

Mais il faut une fois de plus redire et bien comprendre que l'évolution de Stockhausen vers une *tendance orale radicale*, à une certaine époque de sa musique, n'a jamais signifié de sa part un ABANDON des pouvoirs du compositeur !

Souvenir 8 :

1967. Un dimanche à San Francisco. Autour d'une table ; Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Mary Bauermeister. J'écoute mes aînés, intimidé.

Berio explique un phénomène particulièrement typique de l'Amérique des années soixante :

- Berio : « ... Ici, tout est concentré vers les extrêmes. D'un côté, des étudiants qui ont adhéré aux idées de John Cage, et se refusent à toute composition au sens habituel - travaillée, organisée, etc... D'un autre côté, des étudiants attachés à certaines revues théoriques analytiques, dans lesquelles écrivent des gens comme Milton Babbitt par exemple, et qui continuent à développer des compositions extrêmement méticuleuses, écrites à partir de schémas très abstraits... dans lesquels prédomine le chiffre douze... »

- Stockhausen : « Oui, c'est cela : il n'y a rien entre ; rien d'équilibré par la complexité, par l'entrecroisement. C'est le règne des extrêmes : tout est ceci, ou tout est cela ! Aucune médiation. Cage et Babbitt devraient songer à travailler ensemble ! ... » ()*

(*) *Note de relecture.* Stockhausen me pardonnera de répéter ce propos, qui était dit sans aucune agressivité, comme une plaisanterie. Mais ces mots sont révélateurs d'une conception de la musique fortement marquée par la dialectique, laquelle est d'essence européenne - conception que je partage. Par ailleurs, il est bon que le monde ait des Cage et des Babbitt. Cage a été un exemple de générosité, de tolérance, d'ouverture. Quant à Babbitt, j'ai souvenir d'une conférence à San Francisco dans laquelle il pétillait d'intelligence, de connaissance, de rapidité et d'agilité intellectuelle. Il parlait comme sa musique.

Souvenir 9 :

Toujours en Californie, même période. Nous revenons d'une conférence de Stockhausen à l'Université de Davis, en compagnie de Larry Austin et quelques autres.

Larry Austin : « ... Il me semble que le compositeur – l'idée même du « compositeur » comme fonction sociale – est en train de disparaître, et que dans l'avenir cela ne devrait plus exister. Un compositeur ? Je ne sais plus ce que ça veut dire ! ... »

Stockhausen me prend à témoin du regard, avec une expression consternée et répond : - « ... Que les critères de la composition et les fonctions opératoires du compositeur, en tant que tel, se modifient ; cela est évident. Mais que le compositeur «disparaisse»? ... Qu'un homme ne puisse plus laisser trace de ce qu'il a ressenti, pensé, imaginé, vécu, conçu avec des sons, afin de le transmettre aux autres hommes ? Alors ce serait un appauvrissement ; quelques chose de grave ; une grande perte pour l'humanité ! ... »

*

Avec «**Aus den Sieben Tagen**» (1968), et aussi ; «**Für Kommende Zeiten**» (1968-70), nous arrivons à l'étape ultime de cette longue évolution vers le degré le plus *indéterminé* de la composition. Démarche singulière et unique parmi les compositeurs de notre temps. Point zéro, frontière et limite ultime, avant la disparition complète des signes symboliques de la musique. Un langage – celui du «texte», des «mots», de la «poésie» - se substitue à un autre ; celui des symboles d'actions musicales, qu'ils soient précisément détaillés ou globalement généralisés ; issus de la notation traditionnelle, ou entièrement inventés.

C'est la période de la «musique intuitive». Les interprètes sont invités à jouer (improviser) à partir de textes qui cherchent à provoquer en eux un état particulier des facultés d'inventions. Qui doivent les aider à découvrir des idées et enchaînements d'idées. Qui servent à les «orienter» vers des résultats recherchés, pressentis par le compositeur (ou même parfois situés au-delà de ce qui peut être pressenti) ; résultats extrêmement ouverts, par la nature du processus.

On a dit qu'il y avait «démission» de la part du compositeur. Cette interprétation me semble partir d'un état d'esprit très étroit. Car ces textes, subtilement réalisés, sont le plus souvent «fonctionnels» (dans un sens élargi), et assez contraignants pour l'interprète qui essaie de s'en approcher au plus près.

Il me semble que Stockhausen essaie, par ces textes, de descendre jusqu'à la racine même du processus créateur : à l'endroit où se produit la toute première image mentale de l'IDEE D'UNE ŒUVRE - laquelle, à ce stade, est toujours chargée d'une immense potentialité de possibles.

On oublie trop souvent combien le long et difficile processus de la réalisation écrite et détaillée d'une œuvre, à partir de ses idées d'origine, est une démarche qui ABOLIT progressivement tous les multiples possibles de ces «racines-idées». Essayer de communiquer directement avec les interprètes (par l'esprit, «mentalement», en quelque sorte), en leur délivrant un message suffisamment riche de

substance globalisante pour laisser intact toute l'infinitude de ses réalisations potentielles, me semble être une tentative parfaitement LOGIQUE, très éloignée de tout l'irrationalisme mystique et orientaliste qui lui a été souvent attribuée.

Il est possible que notre civilisation – voir, notre «espèce» humaine - ne soit pas encore assez évoluée pour pleinement y parvenir. Entre l'imaginaire du compositeur et l'œuvre réalisée, concrétisée dans tous ses détails, le saut QUALITATIF est immense ! Combien de compositeurs, à travers l'histoire (voir les témoignages écrits de Beethoven), ont trouvé, dans cette difficile dialectique entre «l'imaginaire» et le «réel» (dialectique peut être «impossible»...), la source permanente de leur élan créateur vers de nouvelles œuvres. Cet objet-œuvre une fois terminé, matérialisé, ne pourra jamais être le reflet exact de ses inspirations d'origine, puisque l'imaginaire est insaisissable («immatérialisable») par sa *nature* même.

Pour tenter de communiquer la pensée d'un compositeur à des interprètes *d'une façon aussi directe*, il est nécessaire que ces musiciens soient particulièrement réceptifs, donc «préparés». Le caractère fortement généralisé, globalisant, unitaire et peu détaillé de la communication recherchée par ces textes doit s'accompagner d'une expérience acquise, d'une connaissance commune. Le «non-dit» doit être compensé par le «nous savons» : c'est-à-dire par *l'oralité du savoir*.

La musique intuitive est une musique à hauts risques. Elle a été destinée avant tout aux musiciens qui entouraient Stockhausen à cette époque (1968-70), et qui pouvaient établir des relations privilégiées avec sa musique et sa personne.

On peut imaginer les difficultés supplémentaires de communication que rencontreraient des musiciens appartenant à d'autres traditions, vivant dans d'autres lieux géographiques. Bien qu'en principe, ces textes soient potentiellement générateurs de formes, processus, idées musicales, situés hors de toute référence stylistique - de Stockhausen ou d'autres... Dans cet ordre de choses, je rêve d'entendre ce que pourrait inventer, à partir de textes tels ceux de «**Aus den Sieben Tagen**», un musicien Indien comme mon ami le Sarangi Pandit Ram Narayan, par exemple. Qu'en sortirait-il, sinon de la musique Indienne ?...

*

Ce moment, dans l'œuvre de Stockhausen, est un *moment-limite* ; un point au-delà duquel il semble difficile de continuer. Mais Stockhausen va dépasser cette situation par une étonnante transmutation : les limites de l'indéterminisme intuitif étant atteintes, il va se tourner vers des limites d'une autre nature : celles de l'interprète, une fois de plus. Mais cette fois, Stockhausen va s'adresser à l'interprète dans ses capacités à transcender les frontières de vitesse, de durée, d'intensité, de fréquences, etc... imposées par l'outil dont il se sert. «**Spiral**» réintroduit les signes de «**Prozession**», «**Kurzwellen**», etc... mais en y ajoutant beaucoup de complexité ; notamment le fameux «**signe-spirale**» qui signifie ; répétez l'événement précédent plusieurs fois, en le transposant chaque fois dans toutes ses dimensions, en transcendant les limites pré-établies de votre virtuosité, et les capacités connues de votre instrument ou de votre voix.

Stockhausen a-t-il été pleinement satisfait par toute cette période ? Son retour, à partir de «**Mantra**», et à travers l'immense projet de «**Licht**», à des œuvres très structurées et entièrement écrites dans tous les détails laisse à penser qu'il ne l'était pas entièrement. Aucun artiste authentique, aucun créateur digne de ce nom, ne pourra jamais être «satisfait».

Souvenir 10 :

Pendant ce dîner déjà évoqué, à Tokyo, en 1977 :

- Stockhausen : « ... Maintenant, j'écris tout ! Parce qu'il y a eu des moments, pendant l'Expo d'Osaka, ou tout le travail intense que je faisais avec les musiciens, tous les efforts faits pour communiquer avec eux, convoquer l'état de conscience nécessaire, etc... tout ce travail était détruit par les choses les plus triviales - parce que l'un avait mal dormi, l'autre mal digéré, le troisième des problèmes avec sa femme, ou quoi que ce soit de cet ordre... Et dans de tels cas, tout pouvait s'écrouler... Alors maintenant, j'écris tout ! ».

*

Au point-clé de cet article autour du déterminisme et de l'indéterminisme dans le parcours exceptionnel de l'œuvre de Stockhausen (catégories complémentaires à mes yeux, plus que contradictoires, dans *l'unité* de son œuvre, et moment particulier de son évolution souvent mal compris par le milieu musical), il m'a semblé utile d'insérer des extraits d'une interview que Stockhausen m'avait accordée, précisément au moment de cette époque-limite.

En 1969, j'avais été contacté par mon ami Jacques Rivette et les «**Cahiers du Cinéma**» en vue de publier un numéro spécial sur «musique et cinéma». Stockhausen était à Paris pour des concerts, et je me souvenais qu'à San Francisco, peu de temps auparavant, il m'avait parlé de l'intérêt qu'il avait pris à la projection de «**Blow Up**» d'Antonioni. Moi-même très passionné par la construction du temps chez Antonioni, je lui demandais une interview pour les «Cahiers», qu'il nous accorda.

Malheureusement, le projet de numéro spécial n'eut pas de suite, et l'interview ne fut jamais publiée. Nous avons peu parlé de cinéma, beaucoup de musique. Etaient réunis : Karlheinz Stockhausen, Mary Bauermeister, Jacques Rivette, Jacques Aumont, et moi-même. Je reproduis ci-après divers extraits de ce long entretien, qui témoignent de ce moment spécifique de l'évolution de Stockhausen que je viens d'évoquer : celui du degré maximum de l'indéterminisme.

*

EXTRAITS DE L'ENTRETIEN REALISE A PARIS EN 1969
POUR LES « CAHIERS DU CINEMA »

JCE (Jean-Claude Eloy) : ... «**Venu des sept jours**» est daté de Mai 1968. Y a-t-il une relation avec les événements sociaux de ce moment... ?

KS (Karlheinz Stockhausen) : Non, c'est juste accidentel ! Au début du mois de Mai 1968, je suis rentré d'une tournée, et je me suis enfermé chez moi, à la suite d'un événement très grave dans ma vie. J'ai vécu sept jours totalement seul, séparé de tous ceux que je connaissais. J'ai coupé le téléphone, je n'ai plus mangé, plus dormi... et j'ai commencé à avoir des expériences complètement «sur-normales» - si je puis dire : des expériences que je n'avais jamais eues avant. Après la quatrième journée, j'ai commencé à écrire ces textes, et également beaucoup d'autres poèmes.

JCE : Cette évolution fait naître beaucoup de questions. Des musiciens attachés à une tradition purement écrite de la musique se demandent «et après» ? Ils ont l'impression qu'on touche ici le point maximum d'un processus évolutif. J'ai l'impression tout simplement qu'après, on revient à une musique écrite, puis ensuite on revient encore à une musique «non-écrite», et ainsi de suite, comme une sorte de balance...

KS : Oui, c'est exactement le problème. On est presque arrivé au point zéro. Quelques mots imprimés sur le papier pour faire naître une musique jouée par un groupe de musiciens qui travaillent ensemble, dans l'état d'esprit qui est «convoqué" par un de ces textes.

Après, j'ai écrit «**Spiral**». Ça ne veut pas dire «une spirale» ; la traduction serait plutôt «en spirale»...

JCE : ... Elle introduit l'idée d'action...

KS : ... C'est ça ; une «action en spirale», ou «spiralement». Dans cette composition, le musicien (chanteur ou instrumentiste) joue en rapport avec un poste à ondes courtes, comme dans «**Kurzwellen**», la dernière pièce écrite avant les textes de «**Venu des Sept jours**»... Cela prouve que je ne peux pas rester dans cet état de «ne plus rien dire», en quelque sorte. J'intègre à nouveau les symboles de «**Kurzwellen**» et de «**Prozession**». Mais j'y ajoute des signes nouveaux que je ne pouvais pas imaginer avant «**Venu des sept jours**». Par exemple, sur certains signes de transposition qui comportent d'autres «+» superposés (qui doivent être appliqués aux quatre paramètres d'un événement) ; j'ajoute une flèche vers le haut ou vers le bas qui signifie : «continue de transposer l'événement précédent en le répétant, avec, à chaque fois, une transposition dans les quatre paramètres, jusqu'à ce que tu arrives aux limites de ta technique, de ton instrument, et dépasse ces limites». Un autre signe dit : «Répète l'événement précédent plusieurs fois. Et chaque fois, essaie de condenser tous les paramètres, jusqu'à la limite du possible ; intervalles de rythme, de dynamique, de hauteur, de segments, etc...». On arrive à une sorte de situation «méta» ; un processus «méta-musical». Et lorsque les interprètes travaillent à partir de ces symboles, leurs intuitions les guident vers des choses complètement inattendues !...

JCE : ... Ça les oblige à se découvrir eux-mêmes...

KS : ... Ils commencent à chercher des choses incroyables ! Par exemple, lorsqu'ils transposent vers l'aigu et atteignent la limite, alors ils essaient de transposer avec la main, avec les yeux, de monter un escalier, etc... afin d'EXALTER ce processus de transposition. Ou encore, avec l'intensité ou la durée, ils inventent toutes sortes de choses pour aller au-delà de l'intensité permise, de la durée, etc... Voilà le résultat des expériences personnelles que j'ai vécues et dont je parlais tout à l'heure à propos de «**Venu des sept jours**». Car justement, ces expériences m'ont appris à dépasser les limites que je connaissais habituellement de mon corps, de mon cerveau, de mon imagination : et maintenant, ça va augmenter au fur et à mesure.

JCE : Vous avez toujours cherché cela, même dans vos œuvres écrites antérieures : étendre au maximum et dépasser les extrêmes de tous les paramètres. C'est une tendance profonde de votre personnalité...

KS : ... Et aussi étendre les limites de notre conscience ; de la conscience de ce que nous appelons la musique.

JCE : Sur l'extension du temps, de la durée, et les rapports entre durées de segments, d'événements, échelles de proportions, etc... vous avez parlé dans diverses circonstances du Théâtre Nô du Japon ; lequel vous fait vivre plusieurs octaves en dessous de la normale...

KS : ... Du temps moyen Européen...

JCE : ... Ça vous ralentit, ça vous fait descendre...

KS : ... Ah oui ! Parce que la longueur, la durée, les proportions du temps Européen sont déterminées par notre trafic ; notre vitesse de pensée ; nos actions avec les instruments que nous avons construit ; etc... C'est-à-dire, par l'activité quotidienne dans notre monde technique Européen.

Au Japon, on fonctionne avec des vitesses parfois beaucoup plus lentes. On bouge le corps ; on pense ; on parle ; on prend du thé ; on fait l'amour ; etc... avec des durées complètement différentes ! Au Japon, je me suis rendu compte que la vie peut se passer soit à l'extrême de la vitesse, soit à l'extrême de la lenteur, et que nous sommes assez médiocres en ce qui concerne la largeur du champ temporel.

Et cela est vrai également pour l'intensité, ou pour le degré de timbre (la couleur) de chaque événement de la vie. On voit tout à coup des milliers de cerisiers en fleurs ; blancs, tout blancs, dans les parcs des temples ! Et pendant quelques jours, on devient soi-même arbre-cerise... Ou encore, on voit cinq cents personnes dans une salle de théâtre Nô, regardant avec une concentration inouïe un acteur entrant par la porte de gauche, et qui met trente minutes ou plus à s'approcher du centre de la scène ! Et chaque mouvement d'un pied ; chaque mouvement d'un œil, ou d'un doigt, fait partie de cette composition polyphonique du corps. Main gauche contre ou avec main droite, et contre pied droit. Pied gauche contre la tête, les lèvres. Et les sons produits par la voix ; produits par les tapis ; produits par les chaussures en laine sur le bois de la scène. Tout cela en relation avec les cris et les attaques des percussionnistes qui sont au fond de la scène, et les sons produits par les frottements des vêtements...

Par exemple, des amis au Japon m'ont dit que c'est un événement extrêmement troublant lorsqu'une femme arrive dans une chambre et fait très consciemment des bruits de frôlements, de chuintements, avec ses vêtements, en s'approchant derrière l'homme, très lentement... Il y a des «sss», des «fffff», des «schfff», etc... qui sont plus provocants que de toucher la peau !... Ils ont étudié tout cela avec une finesse incroyable ! Et cela m'a fait réfléchir et m'a influencé.

JCE : Ce qui me frappe parfois aussi dans le Nô, ce sont les changements de relations entre les événements ; les proportions. Quand on est totalement enfoncé, plongé, dans cet univers temporel ralenti et intense ; si l'acteur principal fait juste un geste très rapide, très bref, court, incisif, cela provoque un effet de tonnerre, très violent, d'une force décuplée par le contraste. La force de l'accent est toute relative.

KS : C'est ce que je disais : ils sont soit extrêmement rapides, soit extrêmement lents. Par exemple : les combattants de «Sumo». Ils se regardent en analysant l'autre pendant plusieurs minutes. Et tout d'un coup, on ne sait presque pas comment, l'un des deux est par terre !...

JCE : Il y a quelque chose de semblable dans la calligraphie, ou la peinture. Une méditation, une préparation, une attente de l'événement, puis brusquement une décharge...

MR (Mary Bauermeister) : Aux pieds du très grand Bouddha de quatorze mètres (Kamakura), quelqu'un avait déposé une petite statuette de Bouddha de trois centimètres ! J'ai cru que c'était une hallucination ! 14 mètres ; 3 centimètres. Quel admirable sens des proportions ! Et personne ne prenait cette statuette...

JR (Jacques Rivette) : Ce que vous disiez tout à l'heure des deux vitesses extrêmes au Japon correspond assez bien à deux directions du cinéma actuel, encore peu abouties, mais assez nettes en ce moment. D'un côté il existe des films qui réduisent tout à une seule action très lente. Par exemple, j'ai vu un film Américain qui est composé uniquement d'un seul plan fixe ; la caméra avance sur une façade, une fenêtre, pendant une demi-heure. Et ce travelling avant se fait lui-même au bout d'une demi-heure de fixité du plan de départ. Au contraire, il existe des films extrêmement rapides, ou tout est presque «monté à l'image», tendu vers le 24^e de seconde...

KS : ... Seulement, je n'ai pas encore vu un film qui soit capable d'UNIFIER ces deux aspects ; et pas seulement ces deux aspects, mais aussi tout ce qui est situé entre ces extrêmes.

Il existe aussi dans la peinture d'aujourd'hui une peinture des extrêmes : ceux que j'appelle des «spécialistes du style». Pas seulement les périodes bleues, ou roses, etc... Mais carrément des fixations «à vie» sur une forme, ou un objet. Comme Albers, par exemple, qui peint toujours des rectangles. Ou encore Yves Klein, avec ses tableaux bleus, monochromes...

JR : ... Mais Klein c'est tout de même autre chose...

KS : ... Vous voulez dire, à la fin de son œuvre, avec ses ors, en feux. Mais tout de même, ce n'est pas l'universalisme qui règne sur l'esprit, mais plutôt «l'extrait» que l'on fait aller systématiquement jusqu'au bout. C'est cet «Albersisme» qui règne partout. Et à mon avis, aujourd'hui, il faut plutôt approcher un esprit universel qui essaie de réaliser ce processus miraculeux de l'unification de tous les aspects. Nous agrandir spirituellement ; dépasser nos limitations. Être capable de vivre un jour à côté d'un être qui est extrêmement lent, mou ; et un autre jour à côté d'un être extrêmement rapide, nerveux. Vivre ensemble avec les deux – et sans devenir fou ! - : là est le vrai problème... Il faut dépasser le côté unilatéral. Devenir une mer – «la» mer – dans laquelle tous les caractères sont en rotation !

JCE : Vous allez bientôt, je crois, partir en voyage en Inde. Quel est le but ; qu'espérez-vous ?

KS : J'ai développé depuis des années (et sans bien m'en rendre compte moi-même) un yoga très personnel. Je travaille tellement... Il me faut toujours dominer la fatigue, être en bonne santé, etc... Et je suis de plus en plus intéressé de pénétrer aussi profondément que possible, avec ma conscience, dans mon corps ; et aussi de me «brancher» sur les autres êtres (pas seulement humains...). Je voudrais maintenant développer une discipline ; élaborer davantage ma technique (un peu dilettante), et dans toutes les directions. Ce n'est pas un yoga particulier que je recherche, mais j'aimerais choisir quelqu'un qui a vécu avec Aurobindo, par exemple.

JCE : Ce sont donc des raisons essentiellement spirituelles et pratiques...

KS : Oui, rien que ça ! Je vais couper toutes les lignes ; comme je l'avais fait au moment de «**Venu des sept jours**». C'est à ce moment que j'ai découvert le besoin profond d'apprendre une technique, et de me brancher sur l'intuition plus consciemment. Ne pas toujours être victime de l'intuition qui me cherche ou non ; qui me rattrape tout d'un coup dans une voiture où je n'ai pas la possibilité d'écrire des notes. Que l'intuition puisse venir quand je le veux. Je sais par mes

expériences intuitives (ce que j'appelle mon yoga personnel), pour ne pas dire supra-mentales (j'espère arriver à une conscience supra-mentale, un jour) - je sais qu'à chaque instant l'esprit cosmique à quelque chose à communiquer. Il a toujours quelque chose de nouveau à dire.

C'est la raison pour laquelle j'ai un problème avec le cinéma. Je vais voir des films chaque fois que Mary me dit qu'il est important d'y aller. J'ai vu pas mal de Westerns. De temps en temps du cinéma expérimental. Mais j'ai beaucoup de difficultés avec le phénomène suivant : ma conscience ne peut pas s'arrêter de me rappeler (lorsque je suis au cinéma) que c'est un temps passé qui se présente maintenant devant moi. Tout a été enregistré, et c'est vraiment la «boîte de conserves». Tout ce qui se passe dans cette salle, à ce moment-là, n'est pas le moment ! Et ça c'est très grave pour moi, actuellement, parce que c'est exactement la même situation que lorsqu'on joue une partition complètement déterminée de moi, par exemple ; «**Kreuzspiel**», ou «**Kontra-Punkte**», ou même «**Gruppen**». Bien sûr, l'exécution produit des phénomènes vivants sur l'instant, par la «radiation» des hommes qui dirigent, qui jouent. Mais si l'œuvre est enregistrée, on arrive à la même situation que dans le film. Lorsque je suis au cinéma, l'intuition ne peut pas travailler sur le moment ; elle n'a aucun dispositif de «feedback». Et l'intuition est pour moi actuellement quelque chose d'essentiel. À cause de cela, je crois que le cinéma appartient au passé, au déterminisme.

JA (Jacques Aumont) : La part d'aléatoire dans le cinéma, c'est difficile à trouver, ça !...

JCE : Jacques Rivette a fait un film qui s'appelle «**l'Amour fou**», qui utilise une technique particulière. Au lieu d'écrire un scénario avec des dialogues bien précis, comme dans le cinéma traditionnel, il a fait une sorte de canevas très serré sur le plan des événements, du contenu psychologique, dramatique, etc... mais sans aucun dialogue écrit. Puis il a placé ses acteurs «en situation»...

JR : ...On a travaillé ensemble sur ces situations, et j'ai filmé leurs improvisations ; évidemment en discutant avec eux, en re-filmant, etc...

JCE : Il y avait donc la «captation» d'une activité spontanée ; une forme «d'aléatoire guidé»...

JR : ...Mais au bout du compte, c'est fixé ; c'est re-projeté ; ça ne bouge plus !

KS : Je crois que les véritables processus cinématographiques vont venir avec les développements techniques : les caméras électroniques, qui travaillent sur le moment, en temps réel, et qui permettent de faire des projections immédiates de ce qui est pris dans une scène VIVANTE. C'est-à-dire : des êtres qui agissent directement, comme des acteurs de théâtre, ou les gens dans la vie, et des machines qui transforment immédiatement les images - plus lentement ; plus vite ; très colorié ; moins colorié ; superposé ; re-projection du passé immédiat ; etc... Exactement comme j'ai fait dans «Solo» ; une pièce dans laquelle l'installation technique permet de réentendre des moments du «passé» d'un musicien en train de jouer ; de le faire entrer en interactions avec lui-même ; de transformer ces moments ; etc...

Par exemple, j'imagine très bien un homme qui parle, et tout à coup, on voit le même homme pris par la caméra sous un autre angle, agrandi dix fois sur l'écran ; soudainement, l'homme s'arrête de parler, mais, sur l'écran il continue. L'homme est très étonné : puis l'écran s'arrête. On entend alors, après un silence, et toujours sur l'écran, une phrase dite quelques minutes plus tôt... Le temps devient complètement confus : on ne sait plus exactement où l'on en est dans le temps. On «voyage» dans le temps de l'œuvre. Les moyens techniques qui permettent ce genre de choses vont venir bientôt. Mais pour l'instant, c'est encore très, très cher !

JCE : Dans l'attente et l'espoir de ces moyens nouveaux, n'y a-t-il pas des films du passé, ou récents, qui vous ont intéressé du point de vue de leur construction, leur forme, le matériau, le signifié qui s'en dégage... ?

KS : Dans «Blow Up» d'Antonioni, il y a toute cette longue séquence du développement de la photo, par agrandissements successifs, jusqu'à ce que l'on trouve quelque chose que l'on a pressenti.

On fait la même chose dans le travail en studio. Avec une «loupe acoustique» - si je peux dire -, on agrandit un micro-monde sonore, et l'on amplifie encore, et encore. Que ce soit dans le domaine visuel ou sonore est secondaire : l'esprit est le même. Et cet aspect-là m'a beaucoup intéressé.

JCE : La bande-son de «**Blow Up**» témoigne aussi de toute une construction entre des moments de grands silences, comme cette longue séquence dont vous venez de parler – avec seulement les bruits de la photo manipulée –, opposés à la violence sonore de la scène de «Rock», ou les grandes plages de bruissements – vents, feuillages – des scènes dans le parc.

KS ; Oui. Et il a essayé la même chose dans toute cette construction entre le réel et le surréel ; ce va et vient, cette ambiguïté, entre l’imaginaire et la réalité.

C’est un moyen très légitime, aujourd’hui, d’établir une unité qui dépasse le simple collage de certains fragments de la conscience entre des situations logiques et des situations hautement illogiques ; ce qu’on appelle le réalisme et le surréalisme.

C’est ce que je fais en musique lorsque je travaille avec des objets sonores trouvés. Par exemple, des anciens objets comme les hymnes nationaux. Ou des fragments de paroles, des noms, des poèmes, comme dans «**Stimmung**». Et ces objets sont mis en rapport avec des phénomènes abstraits, qui n’ont pas de «nom» ; des phénomènes qui dépassent le réalisme quotidien.

Cela me fait penser à ces films que les jeunes aiment tellement de l’Américain Warhol. Dans ses films, le temps est ralenti jusqu’au temps réel, de sorte que «l’histoire» que l’on raconte habituellement dans le cinéma, n’existe plus. Elle est éliminée au profit du temps de la vie. La caméra est là : elle ne coupe rien ; comme quelqu’un qui regarde les choses dans leur temps réel. Et ça c’est très nouveau et contraire au cinéma qui a toujours essayé de recréer un temps artificiel, chronométriquement accéléré, condensé. Ce cinéma a fait de «l’art» - comme en musique – au sens de «l’artifice» : c’est le mot qui le dit. On laisse tomber tout ce que l’on considère comme secondaire au profit de situations accélérées, anormales, hautement filtrées. Et je pense qu’il faudrait non seulement développer ces transitions entre le temps réel et le temps artificiel, mais aller plus loin encore, c’est-à-dire : DECELERER le temps, le ralentir EN DESSOUS DU TEMPS REEL.

JCE : Pour rétablir la balance ? Pour éduquer la conscience ?...

KS : ... Pour entrer dans le monde magique ! Un temps qui dépasse complètement celui de notre terre et de notre vie physique. Parce que la vie spirituelle n'a pas UN temps : elle a TOUS les temps. Le temps d'un microbe, le temps d'une pierre, ou le temps d'une étoile. C'est cela, la véritable révolution mentale, maintenant. Dépasser le temps des circuits qui forment notre cerveau, notre corps, nos sens. Notre corps, notre cerveau, nos perceptions, constituent un circuit électrique qui a certaines qualifications temporelles. Et l'on essaie maintenant de le dépasser vers le plus rapide, ou le plus lent ; les mouvements du corps, les vitesses de mémoires, etc...

C'est pourquoi j'aime beaucoup une notion comme «fiction-art», par exemple. Parce que jusqu'à présent, les milieux intellectuels, artistiques, n'ont pas vraiment pris au sérieux les hommes qui écrivent des livres de science-fiction. Je pense qu'il faut au contraire intégrer à un niveau très élevé tout l'esprit qui s'est avancé à travers ces publications, parce que c'est certainement une annonce de ce qui se fait jour dans l'intuition humaine.

Une fois acceptée l'idée que l'homme d'aujourd'hui n'est pas un système fermé, mais un système en pleine évolution, on ne peut plus accepter de limites pré-établies, et ce que j'ai dit du temps est aussi valable pour tous les paramètres du comportement ; dans la société, la moralité, etc...

Et cela nous conduit à une situation très intéressante. Parce qu'on a toujours pensé que le subjectivisme était une chose passée, qui appartenait au dix-neuvième siècle. Et je me rends compte aujourd'hui qu'après cette période de l'objectivisme du vingtième siècle, cette étape du matérialisme, la prochaine étape sera celle d'une nouvelle subjectivité. Pas une subjectivité dans le sens d'un individualisme fermé. Mais plutôt ; accepter le fait qu'il y ait certains hommes qui sont des sortes «d'embouchures», comme des petites «fontaines», par lesquelles l'esprit cosmique se réalise. Et c'est ce subjectivisme qui peut nous PORTER plus loin.

Le système intuitif est un système qui a l'Unité comme point de départ ; et non pas la Multiplicité. On engage chaque chose avec l'EXPERIENCE, et non pas la pensée analytique. Une existence intuitive est toujours une existence dans l'unité. Et l'on apporte cette expérience unifiante dans les couches de la conscience, puis de la sous-conscience, et finalement de l'inconscience. C'est-à-dire : toute la conception historique ; toute la conception de l'évolution est inversée verticalement, sur la tête. L'évolution n'est pas le principe qui «pousse» l'existence vers de plus en plus de conscience, mais c'est l'existence qui est comme aspirée ; «tirée par les cheveux».

JCE : Cette image me fait penser à ce qui est décrit de certaines Voies du Bouddhisme, de l'Hindouisme, ou même du Soufisme. Mais dans le Bouddhisme, il existe d'autres Voies, plus immédiates ; des « Voies directes » qui sont comme de soudaines prises de conscience, que les « Illuminations » de Rimbaud n'auraient pas reniées...

Je me souviens d'un «éveil» soudain, à New York, après la visite d'une exposition de «Pop Art», utilisant de nombreux objets utilitaires de la vie quotidienne. Le fait d'avoir été obligé de les «repérer» dans une situation «artistique» me conduisait à les regarder ensuite VRAIMENT, avec conscience, lorsque je les retrouvais dans la rue, dans les cafés, dans le métro, etc... Tout devenait «Art» autour de moi ! Je «découvrais» ces objets, habituellement patinés par l'habitude.

KS : C'est ça. Et voilà pourquoi tout cet art «do it yourself», ou l'art de jouer avec les choses (on touche, on branche sur l'électricité, et ça commence à bouger comme un animal, etc...); tout cet art est fortement didactique. C'est un art «d'école», au sens véritable «d'apprendre», d'aider les gens à aller vers un état où tout devient CONSCIENT. Il n'y a plus de déchets. Tout est intégré par la conscience. Tout devient «art».

JR : C'est un peu ce que l'on disait tout à l'heure à propos de Warhol...

KS : Ce sont des œuvres, des films, destinés à la grande masse ; laquelle doit encore faire le pas d'un état de pré-conscience à l'état de conscience.

Par exemple : regarder dans un miroir, avec un œil nouveau, une personne que l'on voit tous les jours. Ou encore ; observer la bouche de sa femme, avec conscience, lorsqu'elle dort, et pendant deux heures ; etc... Ces films, ces œuvres, sont utiles dans ce sens...

JR : ... Ils aident à franchir une étape...

KS : Oui ! c'est pour cela que je ne suis pas du tout «contre» ; parce que nous sommes plusieurs milliards, et qu'il est vraiment temps de relever le niveau général de la conscience, car autrement, on aura des malentendus partout ! Parce que ce sont les états préconscients qui apportent les désastres, les catastrophes humaines, les guerres ; etc... dont les risques augmentent avec l'explosion des gens préconscients.

JR : Mais nous travaillons dans des domaines qui touchent encore trop peu de gens...

KS : Non, ce n'est pas vrai ! «Trop peu de gens», qu'est-ce que ça veut dire ? En Allemagne, en Juillet 1944, il y a eu cette rébellion contre Hitler, qui n'a pas marché. Alors, trois mille hommes ont été tués en représailles, en deux semaines. Trois mille parmi les plus intelligents et cultivés - religieux, professeurs, artistes, etc...

JR : ... Ce qu'on appelle l'élite...

KS : ... Le RESTE de l'élite qui n'était pas soldat, ou dans un camp de concentration ! Et en Allemagne, aujourd'hui, il manque ces trois mille personnes !

Je ne crois pas au grand nombre. Un seul Maire, dans une ville, peut créer un centre pour l'esprit capable de transformer beaucoup de choses. Un seul homme peut modifier, transformer tout un pays même ! C'est pourquoi certains hommes d'Etats, ou révolutionnaires, ou militaires, physiquement forts, courageux, violents, peuvent peut-être sauver un groupe humain, ou transformer les structures d'un Etat. Mais sur un plan plus élevé, s'ils sont spirituellement «en arrière», ils peuvent faire beaucoup de mal ! Ils peuvent même ralentir l'évolution.

Je crois aux hommes comme Aurobindo. Je crois aux hommes comme Bouddha. Ou comme Christ. Mais des hommes comme cela, combien y en a-t-il aujourd'hui ?... Il n'y a pas assez d'hommes ayant une orientation qui dépasse les besoins. Beaucoup représentent l'esprit médiocre. Et les gens médiocres aiment à choisir ceux qui sont comme eux ; ceux qui ne vont pas trop loin, qui ne dérangent pas trop les choses, ou qui représentent la sécurité physique.

On a moins besoin du grand nombre, que de quelques-uns qui soient prêts à aller plus loin. Même s'il n'y a pas une grande foule qui les suit. Parce que, au fur et à mesure, la conscience s'élargit. C'est le principe de l'évolution. Et aujourd'hui, l'explosion de population se fait surtout à la base. Il ne faut pas mal me comprendre : je ne fais aucun «jugement». Je parle d'une façon très détachée, comme pour décrire un phénomène de la nature.

Mais je vois cette évolution qui va depuis la matière la plus inconsciente jusqu'à cette explosion massive d'êtres préconscients. Je ne dis pas que je crois être moi-même hors de cela et sur la pointe... Il y a des hommes qui sont très loin, beaucoup plus loin en avant ! Et pour moi, ce sont des lumières à suivre. Une fois que cet état de choses sera compris, on fera une autre musique ! On ne fera plus une musique qui veut SERVIR ce qui est établi !... Parce que, ce qu'il faut servir,

c'est cette force cosmique, qui a comme LOI fondamentale d'ILLUMINER la matière ; d'illuminer les êtres inconscients.

JR : Mais alors, votre action ressemble à celle d'un médium !...

KS : Mais exactement ! Nous sommes tous des médiums ! Nous sommes des «incorporations», par petits fragments de psyché, de la grande psyché cosmique. Et c'est un tout ! Pourquoi nous parlons ensembles, à cinq ? Pour convoquer ce qui va plus loin que là où chacun de nous peut aller. Autrement, ça n'a pas de sens de parler ensembles !

La vie d'Aurobindo m'a beaucoup frappé pour cela. Il a renversé tous les principes des vieux Yoga-s Indiens. Tous ces yoga-s étaient des Voies pour arriver au Nirvana ; pour «pousser» la conscience à sortir de la grande masse et arriver sur la pointe. Une fois sur les Himalaya spirituels, on n'a plus ni froid ni chaud, on n'a plus un seul désir, on n'a plus rien... Mais on ne peut plus rentrer chez les autres. On s'est ISOLE ! Aurobindo a compris qu'atteindre seul ce Nirvana complètement métaphysique, coupé de la vie misérable, ne servait à personne. Alors il a totalement renversé ce principe et il a dit : « Il faut commencer en haut, et apporter les expériences aux autres. Il faut REVENIR, et non pas simplement partir ». Ceci est le grand problème : le cercle...

JR ... Non ; la «spirale»...

KS ... Une spirale, justement !

*

Il est difficile de continuer à commenter au-delà de cet entretien sans entreprendre des développements entraînant tout un livre. Aussi bien, je n'ai même pas encore cité quantité d'œuvres majeures qui viennent avant et après cette période.

Mais cet entretien, dont j'ai transcrit l'essentiel, me semble constituer un témoignage particulièrement révélateur de l'état d'esprit de Stockhausen, arrivé à la maturité de sa vie, au moment où il atteint l'un des points extrêmes du processus évolutif dont j'ai fait le thème majeur de cet article : processus qui s'étend, étape par étape, très rigoureusement, du plus objectif, du plus constructiviste, du plus déterminé, au plus subjectif, ou plus indéterminé.

On voit aussi, à travers cet entretien, combien la «nouvelle subjectivité» dont se réclame Stockhausen, est éloignée de tout le mysticisme flottant dont certains ont voulu l'accuser. Loin d'être cette démission de l'esprit qu'on lui reproche, c'est au contraire *l'esprit en éveil*, l'esprit conscient – encore plus conscient ! – qui conduit toute cette démarche.

Cette force, cette vitalité de l'esprit en pleine évolution, qui réactive ses sources auprès de l'énergie cosmique (notre origine à tous), devient alors un moteur puissant de découverte. Car cette période est enchâssée à l'intérieur d'un groupe d'œuvres particulièrement exceptionnelles, dont la musique récente n'a pas encore pu vraiment assimiler les conséquences : «**Stimmung**», «**Sternklang**», «**Inori**», ainsi que «**Mantra**», «**Trans**», et quelques autres.

Les trois premières œuvres citées ont été particulièrement mal comprises en France, notamment par une large partie des tenants de l'Institution dite d'avant-garde. Quelques points :

- 1) La soudaine et radicale fixation des hauteurs de sons.
- 2) Le renversement complet de la hiérarchie habituelle des paramètres du son.
- 3) L'invention de formes totalement originales, qui ne doivent plus rien aux formes à développement et à construction hiérarchisées de la tradition classique et romantique occidentale (mais qui jettent des ponts vers les formes et structures musicales d'autres civilisations, sans toutefois s'y référer explicitement).
- 4) L'éviction totale du «bavardage» et du «quantitatif de notes», devenu le tic de toute une partie de la musique contemporaine établie.
- 5) La «fonctionnalité» de l'œuvre de concert de pur divertissement remise en cause.

Tout cela est venu heurter de plein fouet nos doctes tenants de «l'écriture» («savante» cela va de soi) : cette science dont personne – et certainement pas Stockhausen ! – n'a jamais nié la valeur : que l'on se souvienne de «**Kontra-punkte**», de «**Zeitmasse**», de «**Gruppen**», des «**Kavierstücke**». Mais une science dont il faut bien reconnaître qu'elle est devenue, aujourd'hui comme hier, le mot-étalon de toute l'institution officielle pédante : en France, en Allemagne, et ailleurs. Tout comme elle était science pédante au Conservatoire académique de mon enfance...

On chercherait vainement, dans nos revues «théoriques», une analyse de «**Stimmung**». Cette œuvre est pourtant bien plus que cette simple méditation vocale que certains veulent y voir. C'est une œuvre calibrée, «structurée» (pour reprendre ce mot-clé du jargon de la modernité française), construite sur la base d'un système très subtil d'interférences de matériaux. Mais nos analystes universitaires n'ont d'yeux (et d'oreilles, si j'ose dire - mais ont-ils vraiment la capacité d'écoute ?...) que pour les pages noircies de notes et de rythmes compliqués. Ils confondent matière et pensée. Complication et complexité. Quantitatif et qualitatif. Stockhausen avait bien raison d'attaquer ces formes particulières de «l'objectivisme» (comme par exemple le culte abusif de l'écriture ou de l'analyse). C'est derrière ces formes que se cachent trop souvent encore les doctes gardiens du conservatisme.

Quoi qu'il en soit, Stockhausen a puisé dans ce spiritualisme militant, conscient, ouvert et véritablement «expérimental» (au sens des «expériences» de la vie, de la pensée, du corps, etc..., et non pas au seul sens technico-théorique) un élan exceptionnel qui, aujourd'hui encore, porte en avant ses grands projets ; comme cet opéra de sept journées auquel désormais il travaille sans cesse (*).

(*) Note de relecture. Rappelons que cet article à été écrit en 1987. Aujourd'hui, le défi de ce grand projet est accompli : "Licht" est terminé. C'est une immense leçon pour le monde de la musique, et pour celui de la modernité officielle, qui n'a pas cessé, depuis plus de vingt ans, de faire entendre son scepticisme et ses sarcasmes.

*

Il faut remarquer cependant que plus jamais Stockhausen n'est revenu aux abords de cette «expérience des limites» vécue sur la fin des années soixante. Comme un homme qui a reconnu successivement toutes les frontières du possible qui l'entoure, et qui occupe alors la totalité de sa sphère : son œuvre, depuis, s'est étendue et approfondie autour d'une ligne de force médiane, où l'objectivisme et le subjectivisme s'équilibrent. Ou l'écriture (à nouveau fortement présente) se mêle à l'intuition. Ou le déterminé et l'indéterminé s'entrecroisent ; comme dans les subtiles métamorphoses du «Yin» et du «Yang». Mais sans jamais retourner jusqu'à ces deux extrêmes que furent le *déterminisme* presque exclusif du début des années cinquante, et l'*indéterminisme* presque aussi exclusif de la fin des années soixante.

L'œuvre de Stockhausen, l'une des plus riches et des plus belles de notre temps, se poursuit sous nos yeux, avec la continuité d'un grand fleuve : magnifique, large, qui s'ouvre en delta et nous emmène vers la lumière... «**Licht**»...

- «... *Mmn-nyo-rai-myô-shoku ...*» ; «... *Le Bouddha de sagesse dans la splendeur de ses mille couleurs ...*», chante un moine Japonais Tendai.

Après tant de métamorphoses, après ses étonnantes transformations contradictoires et extrêmes, l'œuvre de Stockhausen rejoint l'expérience de la totalité, que le Bouddha exprime dans sa célèbre prédication du parc des gazelles : « ... *Il existe deux extrêmes dont celui qui vit religieusement doit s'écarter. L'un est une vie toute abandonnée à la sensualité et à la jouissance ; cela est vil, grossier et vain. L'autre est une vie de macérations ; cela est pénible et vain. Le Tathägata a évité ces deux extrêmes et par là il a trouvé le sentier du Milieu qui conduit à la clairvoyance, à la sagesse, à la tranquillité, au savoir ...* ».

Jean-Claude Eloy
3 Novembre 1987

All rights reserved world wide
Tous droits réservés pour le monde entier
© Jean-Claude Eloy 2004



hors territoires

Jean-Claude Eloy est un compositeur français, né en 1938. Il a étudié au CNSM de Paris où il obtint les Premiers Prix de Piano, Musique de Chambre, Contrepoint, Ondes Martenot, et travaillé la composition dans la classe de Darius Milhaud. Il a suivi les cours d'été de Darmstadt (Pousseur, Scherchen, Messiaen, Boulez, Stockhausen), et a été étudiant dans la Master Class de composition de Pierre Boulez à l'Académie de Musique de Bâle (1961-63).

Les œuvres de Jean-Claude Eloy ont été présentées dans le monde entier. Elles ont été dirigées par Pierre Boulez, Ernest Bour, Michael Guilen, Bruno Maderna, Diego Masson, Michel Tabachnik, Arthur Weisberg, et d'autres ... Il a vécu aux Etats-Unis (professeur à l'Université de Berkeley dans les années soixante), en Allemagne (invité des studios du WDR de Cologne, de la Technische Universität de Berlin, artiste en résidence du Berliner Künstlerprogramm), en Hollande, au Japon (où il a entre autres collaboré avec NHK et le Théâtre National du Japon). Il présente régulièrement ses œuvres dans de nombreux festivals internationaux : en Europe principalement, mais aussi en Asie, aux Etats-Unis, au Canada, en Amérique Latine - comme projectionniste-son, pour ses œuvres électroacoustiques, et avec les solistes interprètes directement associés à ses compositions : Fatima Miranda (vocaliste), Yumi Nara (soprano), Michael Ranta (percussionniste), Junko Ueda (chanteuse de Shômyô et joueuse de Satsuma-Biwa), Kôshin Ebihara et Kôjun Arai (moines Bouddhistes chanteurs), Mayumi Miyata (joueuse de Shô), etc...

" ... Compositeur solitaire ayant réussi une des synthèses les plus significatives dans la musique du XXe siècle (électronique et acoustique, mais encore traditions non-européennes et tradition occidentale), Jean-Claude Eloy pose et résout dans ses œuvres de façon convaincante un des problèmes essentiels de notre temps : la relation à l'autre, à l'étranger, au différent, non pas en tant qu'objet de curiosité, d'admiration ou de soumission, mais en tant que source vitalisante de l'inspiration créatrice ".

"The New Grove Dictionary of Music", 1998, Dr. Ivanka Stoïanova