

Pour une poétique de l'aléa
André Boucourechliev, Witold Lutoslawski, Bruno Maderna
Geneviève Mathon

Si la musique est d'abord une partition, c'est-à-dire un ensemble de signes qui sont écrits et qu'il faut apprendre à lire, *la musique est alors moins quelque chose qu'on écoute que quelque chose qu'on lit*, au sens où elle ne peut être écoutée que pour autant qu'elle est d'abord lue. Celui qui est musicien, par opposition à celui qui aime la musique, c'est celui qui sait lire une partition – ce qui signifie : entendre les sons en lisant les notes (ce qu'on appelle le « chant intérieur »).

Cependant, cette caractéristique est spécifique à notre musique occidentale. Dès lors, le fait que, pour nous, hommes occidentaux, le rapport aux sons dans la musique, soit systématiquement et totalement *médié* par la partition et donc l'écrit, n'invalide en rien le primat du son dans la musique en général. D'autant plus qu'il faut approfondir le statut de la partition et réfléchir aux rapports qu'elle entretient avec la musique.

La musique est-elle *déjà* dans la partition ? La partition est-elle *déjà* dans la musique¹ ?

Mais un tel rapport définit et circonscrit un univers sonore ancré dans l'organisation bidimensionnelle de l'écriture musicale sur la feuille de papier. Les partitions aléatoires semblent nier la toute puissance de l'écrit et vouloir faire vaciller les bornes de ce cadre théorique que représentent les signes, ou du moins manifester leur ambiguïté constitutive, la pluralité des signifiés coexistant en chacun des signifiants. Elles relancent ainsi le débat sur le statut de l'écrit, de la notation musicale. « Je ne suis pas satisfait, écrit Earle Brown, qu'un morceau de papier soit l'unique creuset d'une œuvre... la partition ne peut contenir que les prémisses du travail² ». Le phénomène de l'aléatoire musical marque une « déprise » de la partition face à la musique. Retrouver un ancrage corporel, rapprocher la musique du geste, solliciter l'interprète dans un faire « inhabituel », laisser résonner toute la sphère de l'audible dans une temporalité déliée, est-ce ainsi que l'on peut résumer l'aventure aléatoire ? Il s'agit sans nul doute de refaire ce cheminement du signe vers le son. D'un signe que l'on ausculte, que l'on creuse, que l'on distord, pour mieux en faire émerger le son. Mais quel son ? Olivier Cullin décrit ce « franchissement impossible » entre son et signe qu'a su opérer la musique médiévale et qui représente l'événement véritablement fondateur de notre culture occidentale : « Plus les phénomènes sonores sont analysés et "maîtrisés", dans une graphie, plus le geste qui est à leur origine s'étirole : c'est ici la tragique aventure de la musique médiévale³ ». L'écriture, lieu d'un encodage systématique, aménage un espace de l'oralité. « Elle ne peut prétendre absorber et exprimer pleinement l'objet de son désir⁴ ». Il y a bien l'exemple des partitions ultra-sérielles, qui consignent l'interprète, devenu simple agent exécutant, dans un maillage savant de signes ; la partition demeure cependant ce lieu de confrontation et d'interpénétration de deux espaces distincts, c'est la différence qu'établit François Nicolas⁵ entre l'écriture et la notation, ou encore cette différence que marque Pierre Boulez entre les paramètres quantitatifs et les paramètres qualitatifs. Là est pratiquée une « ouverture au premier degré⁶ », « condition même de la jouissance esthétique⁷ », pour

¹ Eric DUFOUR, *Qu'est-ce que la musique ?*, Paris : Vrin, 2005, p. 18.

² Earle BROWN, « Sur la forme » (1966), *Musique en jeu*, 3 (1971), p. 37.

³ Olivier CULLIN, *Laborintus. Essais sur la musique au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 2004, p. 31.

⁴ Daniel CHARLES, « La musique et l'écriture », *Musique en jeu*, 13 (1973), p. 7.

⁵ « Ainsi la partition se donne nécessairement comme un conglomérat hétérogène d'écrit au sens strict et de notations de natures diverses (expressivité, tempo, instrumentation...) », écrit François NICOLAS, dans « Visages du temps : rythme, timbre et forme », *Entretiens*, 1 (1986), p. 36. Voir aussi, du même auteur, « Huit thèses sur l'écriture musicale », *Analyse musicale*, 24 (1991), p. 47-50.

⁶ Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte* (1962), Paris : Seuil, 1965 – traduction française de Chantal Roux de Bézieux, avec la collaboration d'André Boucourechliev.

⁷ *Ibid.*, p. 59.

reprendre les termes d'Umberto Eco ; là se situe l'interprétation, toujours autre, toujours renouvelée, sans que l'irréductible singularité de l'œuvre en soit altérée. Aussi dirons-nous à la suite du musicologue Daniel Charles : « Loin qu'il faille se défier de l'écriture comme d'un corps étranger, on doit bel et bien l'assumer [...]. Il faut dès lors consentir à ce que la représentation graphique ne soit jamais purement et simplement signe pour la musique, c'est-à-dire signe pour autre chose qu'elle-même [...]. Elle est plus qu'une représentation : elle rend présente la musique. Il faut donc la dire, d'une certaine façon, semblable à la musique. Comme, jadis, les neumes⁸ ». À rebours, la partition devient l'indice du rapport qu'elle entretient avec la musique, et du statut de la musique elle-même. La notation reflète avec une efficacité remarquable une situation définie de cet art, à une période précise. La problématique de l'œuvre aléatoire semble se situer dans cet écart entre le son et le signe, dans ce franchissement impossible qu'à nouveau elle veut éprouver, interroger, réduire.

Nous évoquerons trois figures essentielles de la seconde moitié du xx^e siècle : Witold Lutoslawski (1913-1994), Bruno Maderna (1920-1973) et André Boucourechliev (1930-1997). Trois interprètes également : souvent, Lutoslawski, à partir des *Trois poèmes d'Henri Michaux* (1963), pour chœur et orchestre, dirige lui-même ses œuvres ; Maderna consacre son intelligence et son énergie à la compréhension et à l'interprétation de toutes les musiques, celles du répertoire, comme celles de ses contemporains ; Boucourechliev mène une carrière de pianiste, avant de se consacrer à la composition. Au-delà des parcours et destins singuliers, des ponts peuvent être jetés et des correspondances établies. Une même utopie musicale semble lier ces trois compositeurs. Boucourechliev a laissé des écrits théoriques sur sa conception de l'aléatoire ; il a présenté et analysé ses *Archipels* (1967-1970) lors d'exécutions publiques. Lutoslawski, dans des entretiens, nous a livré sa poétique de l'aléatoire, véritable ferment d'une nouvelle expressivité. Et Maderna, pourtant peu prolifique en écrits théoriques, a légué à la postérité des partitions truffées de didascalies en plusieurs langues, et riches d'indications graphico-gestuelles et de collages de fragments attachés aux divers manuscrits.

Mise en perspective historique

Boulez et les débuts de l'aléa

De nombreux liens se tissent entre les musiciens, compositeurs et / ou interprètes américains et européens, les lieux de rencontres et d'échanges se multiplient. En atteste la correspondance entre John Cage et Pierre Boulez dans laquelle les conceptions esthétiques s'affirment, se confrontent. En 1956, à Milan, Maderna fait la connaissance d'Earle Brown. Il est séduit par *Indices* (1954), pour ensemble, qu'il dirigera à de nombreuses reprises⁹ – *Available Forms I (Formes disponibles I, 1961)*, pour dix-huit instruments, fera aussi partie de son répertoire. Cette même année, David Tudor est présent au Cours d'été de Darmstadt, où il anime un séminaire. En 1958, Cage y donne lui aussi un séminaire. C'est l'année de la création de son *Concert for Piano and Orchestra* (1957-1958), pour treize parties instrumentales et un solo pour piano. L'œuvre, donnée en première audition au Town Hall de New York en mai, provoque un scandale. David Tudor est au piano, Merce Cunningham à la baguette. Maderna écrira peu après son *Concerto per pianoforte e orchestra* (1958-1959), dédié à David Tudor, dont le modèle est précisément celui de Cage (complexité de l'écriture

⁸ Daniel CHARLES, « La musique et l'écriture », *op. cit.*, p. 7.

⁹ « Arrivé à Milan, j'ai fait la connaissance d'un jeune américain, qui m'a fait voir une très belle partition. Je crois devoir te la recommander. Je crois qu'il s'agit vraiment d'une grande découverte. Le nom de ce compositeur est Earle Brown, celui de son œuvre : *Indices* ». Lettre de Bruno Maderna à Wolfgang Steinecke, 17 janvier 1957. Voir Bruno MADERNA, « Extraits de la correspondance », *À Bruno Maderna* (Geneviève MATHON, Laurent FENEYROU, Giordano FERRARI, eds.), vol. 1, Paris : Basalte, 2007, p. 501.

et anthologie de modes de jeux), et qui sera créé au Cours d'été le 2 septembre 1959, avec David Tudor au piano... Comme le souligne André Boucourechliev : « À l'époque des œuvres à formants mobiles comme le *Klavierstücke XI* de Stockhausen et la *Troisième Sonate* de Boulez, c'est-à-dire vers 1956, ce qu'Umberto Eco a appelé la *poétique de l'indétermination* était à la fois dans l'air et plus ou moins inscrit dans l'évolution de la poétique occidentale ; mais sans les Américains, la naissance et l'évolution de cette poétique ne se seraient pas produites de la même manière chez un Stockhausen ou un Boulez¹⁰... ».

Chez Boulez cependant, l'aléa naît d'abord d'un souci formel, d'une dialectique entre une organisation globale rigoureuse et une structure locale plus libre, et, à la suite d'Anton Webern et de Claude Debussy, d'une « répartition non homogène de développements ». Ou, comme Boulez l'écrivait déjà dans « Recherches maintenant » (1954) : « Réclamons pour la musique le droit à la parenthèse et à l'italique... ; une notion de temps discontinu grâce à des structures qui s'enchevêtrent au lieu de rester cloisonnées et étanches ; enfin une sorte de développement où le circuit fermé ne soit pas la seule solution à envisager¹¹ ». Il conviendra surtout d'évoquer ici deux sources littéraires de l'aléa musical : Stéphane Mallarmé et James Joyce, chers à Boulez, comme à Boucourechliev. Les constellations de la typographie, la mise en livre du *Coup de dés*, la page, traversée de blancs, images du « significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que les vers », Mallarmé *dixit*, orientent l'intonation et la lecture, désormais sélective, réversible, discontinue, ou plus exactement, selon Boulez dès son *Livre pour quatuor* (1948-1949), témoignant d'une « continuité dont on peut détacher des pièces parce qu'elles ont un sens et une validité, même détachées du contexte continu dans lequel elles se placent¹² ». Cette distinction est capitale. Y puiseront les notions de formant, à la structure vaste, et de phrasé général qui, indispensable à l'interrelation, garantit la continuité et évite juxtapositions ou cloisonnements. Partant, nul calligramme, ornemental :

Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte¹³.

Dans le *Livre*, révélé par Jacques Scherer en 1957, et dont Boulez fut un lecteur, immédiatement après la composition de la *Troisième Sonate* (1955-1957), un nombre fixe de feuillets est lu, devant un auditoire choisi, par un opérateur, qui reprenait, à chaque lecture, les mêmes feuillets, mais selon un ordre différent. « Chaque disposition nouvelle y aurait provoqué l'apparition d'un nouveau sens, et, lorsque tous les arrangements possibles auraient été tentés, le public se serait trouvé en possession d'une signification totale, ou absolue¹⁴ ». Le pliage des feuillets, la mobilité du livre, de la page, de la phrase, du vers, du mot, sinon de la lettre, à la combinatoire ardue, entérine, suivant l'analyse de Boulez, l'abandon de la géométrie euclidienne et de son corrolaire, l'œuvre une, fermée. Il s'agira désormais d'un *labyrinthe*. Et s'il n'y a pas de vocables ambigus en musique, c'est la forme de l'œuvre qui se

¹⁰ André BOUCOURECHLIEV, « Les mal-entendus », *La Revue musicale*, 314-315 (1978), p. 42-43.

¹¹ Pierre BOULEZ, « Recherches maintenant » (1954), *Relevés d'apprenti*, Paris : Seuil, 1966, p. 32 ; repris dans Pierre BOULEZ, *Points de repère I. Imaginer*, Paris : Christian Bourgois, 1995, p. 335. Ces paragraphes sur Boulez et les débuts de l'aléa sont des éditeurs.

¹² Pierre BOULEZ, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris : Seuil, 1975, p. 63.

¹³ Stéphane MALLARMÉ, « Préface », *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 455. Ce que cite notamment Pierre BOULEZ dans « Sonate "que me veux-tu" » (1959), *Points de repère I. Imaginer, op. cit.*, p. 435.

¹⁴ Jean-Pierre RICHARD, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Seuil, 1961, p. 565. Sur le *Livre*, voir Jacques SCHÉREER, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris : Gallimard, 1957 (nouvelle édition revue et augmentée en 1977) ; et Stéphane MALLARMÉ, *Écrits sur le lire* (Henri MESCHONNIC, éd.), Paris : Éditions de l'éclat, 1985.

chargera de l'ouverture, entre structures définies ou indéfinies, amorphes ou directionnelles, divergentes ou convergentes, juxtaposables ou superposables, en totalité ou partiellement.

Selon Umberto Eco qui y consacre la seconde section de *L'Œuvre ouverte*, avec le *work in progress*, chez Joyce, qui bouleverse la mise en œuvre du récit, avec les jeux de langage et les « mots fermentés » de *Finnegans Wake*, le lecteur atteint la rupture de l'univocité, d'une « conception statique et syllogistique de l'ordre », une « présence simultanée d'ordres divers », un enchevêtrement de significations, au sein desquelles le lecteur devra choisir. Du matériau, de l'appareil référentiel déjà, par lui-même, ouvert et ambigu, il résultera quelques modifications essentielles : une crise du principe de causalité ; l'accent désormais porté sur le processus, sinon sur l'imprévu, sur la surprise, malgré la rationalité ; une invitation à faire l'œuvre avec l'auteur, d'où une œuvre évolutive, sans cesse renouvelée, en mouvement, que l'opérateur ou le récepteur accomplit au moment même où il en assume la médiation ; une œuvre inachevée, conservât-elle son statut d'œuvre et, par là-même, celui de son auteur¹⁵ ; une germination de relations internes qu'il appartient à chacun de découvrir au cours de sa réalisation et de sa perception ; une série *virtuellement infinie* de lectures possibles, dont il devient improbable de prévoir les méandres. En outre, le roman, comme *collideoscope* (kaléidoscope de collisions), univers en expansion, se réfléchit en tant que tel, se prend pour objet de sa propre réflexion : « L'œuvre une fois terminée, chacun de ses mots est une définition du projet total, car en chaque mot se réalise ce que l'auteur entend réaliser à l'échelle du tout : jusqu'en son détail, *Finnegans Wake* est un discours sur *Finnegans Wake*¹⁶ ». Mais pour Boulez, ce phénomène revient encore à Mallarmé : « La poésie est devenue, par lui, un objet en soi, dont la justification première demeure la recherche proprement poétique¹⁷ ». Radicalement, la forme, sans voix d'auteur, acquiert son autonomie, relègue le créateur à l'anonymat. « En définitive, ne serait-ce pas le seul moyen de tuer l'Artiste¹⁸ ? ». Ce n'est donc ni par le recours à un sujet transcendantal ni par le recours à une subjectivité psychologique que se définit le régime des énonciations. Michel Foucault ne tardera pas à en faire une dispersion, une crise de l'auteur, à qui ne revient plus l'unité de l'œuvre, ses nœuds de cohérence, le sens saché qui la traverse ou l'histoire qui l'a vu naître.

Boulez situera ces deux sources littéraires¹⁹, Mallarmé et Joyce, à l'origine de sa *Troisième Sonate*, dans une conférence donnée à Darmstadt en 1959, et publiée l'année suivante sous le titre « Sonate “*que me veux-tu*” » – une *Troisième Sonate*, dont Boucourechliev écrira qu'elle est plus « cursive », sinon restrictive dans son ouverture. On

¹⁵ « Chaque exécution développe bien l'œuvre mais sans l'épuiser, et les différentes exécutions sont autant de réalisations complémentaires. Bref, l'œuvre qui nous est restituée chaque fois dans sa totalité, n'en reste pas moins chaque fois incomplète » (Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 30).

¹⁶ *Ibid.*, p. 265.

¹⁷ Pierre BOULEZ, « Sonate “*que me veux-tu*” », op. cit., p. 432.

¹⁸ Pierre BOULEZ, « Aléa », *Relevés d'apprenti*, op. cit., p. 55 ; repris dans Pierre BOULEZ, *Points de repère I. Imaginer*, op. cit., p. 420.

¹⁹ On mesurera ainsi la distance entre cette *Troisième Sonate* et le *Klavierstück XI* (1956) de Karlheinz Stockhausen, qui participe d'un tout autre aléa que Boucourechliev, Lutoslawski et Maderna : « Voici le principe qui sous-tend toute mon attitude de compositeur : considérer à une grande échelle ce qui se passe à une très petite échelle, à l'intérieur d'un son. Le *Klavierstück XI* n'est rien d'autre qu'un son, dont les partiels, les composants, sont organisés d'après des règles statistiques. Les composants du son sont au nombre de dix-neuf, et leur ordre est déterminé au hasard. Avec cette différence que si on a choisi de relier tel événement à tel autre, le second sera plus ou moins influencé par le premier. J'ai indiqué les caractéristiques principales : puissance, durée, *staccato* ou *legato*. La structure ondulatoire d'un bruit que je compose est aléatoire, puisqu'elle ne procède pas de la répétition (dans une certaine mesure). Si je conçois une pièce construite exactement comme est organisé le son, il s'ensuivra naturellement que les éléments qui composent la pièce pourront être permutés, échangés, bousculés, sans que le caractère de base de la pièce s'en trouve modifié » (Karlheinz STOCKHAUSEN, *Entretiens avec Jonathan Cott* (1974), Paris : Lattès, 1988, p. 76-77). Et nous n'évoquerons pas ici d'autres œuvres mentionnées par Umberto Eco : la *Sequenza* pour flûte de Luciano Berio ou *Scambi* de Henri Pousseur.

comprend alors que dans l'article « Aléa » (1957), qui signe la rupture avec Cage, Boulez fustige le « hasard par inadvertance », teinté d'orientalisme, comme recours contre l'asphyxie de l'invention et la faiblesse de l'écriture, « soulagement temporaire dans une magie puérile », « paradis artificiel gentiment aménagé ». Loin aussi de l'objectivité, forme « plus vénéreuse et plus subtile de l'intoxication », loin du mécanisme, peu soucieux d'imagination, et loin du nombre, du fétichisme de la « sélection numérative », s'exercent des hiérarchies en évolution :

Supposons que je choisisse des séries de durées et d'intensités et que, supposé fixé le résultat de la rencontre de ces deux séries, je veuille l'affecter à une série de hauteurs. Si je donne à la série de hauteurs des registres déterminés, il est clair qu'il n'y aura qu'une solution pour une note donnée, c'est-à-dire que cette note sera inéluctablement fixée dans son registre (fréquence absolue), dans son intensité, dans sa durée : chance unique de rencontre de ces trois organisations sur ce « point » sonore. Mais, en supposant que nous gardions la même série de sons sans lui imposer un registre, et que ce registre soit laissé à l'improvisation de l'écriture, nous aurons immédiatement une « droite » de registres, lieu géométrique de tous les « points » qui répondent aux trois autres caractéristiques : fréquence relative, générique, intensité, durée. En donnant progressivement la relativité de la registration à la durée, puis à l'intensité, j'aurai obtenu un « plan », puis un « volume » déterminé où mon « point » sonore trouvera sa justification²⁰.

À la recherche d'un choix non *a priori*, mais qui s'insinue par isomorphie ou polymorphie selon l'avancement de l'œuvre, Boulez vise à un hasard dirigé, à des « aiguillages », à des bifurcations surveillées, à un *rubato* de la rigueur des réseaux et des points de jonction au sein d'une durée aléatoire, et non à une totale indétermination, non à une écriture graphique telle que la pratiquera Sylvano Bussotti, et pas même à l'affadissement de la liberté dans l'*ossia*. La sens global de la forme et, d'une certaine manière, celui de la durée y sont conservés. « Nous avons respecté le “fini” de l'œuvre occidentale, son cycle fermé, mais nous avons introduit la “chance” de l'œuvre orientale, son déroulement ouvert²¹ ».

Earle Brown

Si Cage est l'Autre américain de Boulez, l'influence décisive que Boucourechliev revendique est celle d'Earle Brown. Maillon essentiel, il est, selon lui, le trait d'union entre les conceptions américaines (l'indétermination de la pensée cagienne) et les conceptions européennes. Boucourechliev, durant un séjour aux États-Unis (novembre 1963-avril 1964), côtoie ce compositeur qu'il avait rencontré quelques années auparavant à Darmstadt. Si Brown pratique dans un premier temps l'indétermination – c'est lui qui réalisera la première partition graphique *December 1952* –, mais une indétermination ni conceptuelle, ni opérationnelle, il en vient vite à reconsidérer le rôle du compositeur et son implication dans l'acte compositionnel. *Twenty-Five Pages* (1953), *Available Forms I* et *Available Forms II* (1961-1962), pour orchestre et deux chefs, sont les œuvres emblématiques de la nouvelle forme d'ouverture qu'il propose. Brown conçoit la forme comme un « processus dynamique²² ». Elle n'est plus un objet ou une configuration fixe, mais le résultat d'actions se déroulant et se réalisant à l'instant même de l'exécution. « À la place d'une rationalité constructiviste pré-conçue et qui ne concerne que le matériau sonore, il y a introduction délibérée d'un paramètre ambigu : la volonté et les capacités humaines pour l'action responsable (à la fois technique et esthétique) comme paramètre agissant et réagissant sur ceux – physiques – que le compositeur a décrits dans la partition²³ ». La responsabilité du compositeur est engagée dans les propositions qu'il soumet aux interprètes. Et ces derniers voient à leur tour leur responsabilité engagée, responsabilité autant technique (virtuosité

²⁰ Pierre BOULEZ, « Aléa », *op. cit.*, p. 48-49 (*Points de repère I. Imaginer, op. cit.*, p. 413-414).

²¹ *Ibid.*, p. 52 (*Points de repère I. Imaginer, op. cit.*, p. 417).

²² Earle BROWN évoque les influences originelles d'Alexandre Calder et Jackson Pollock. Sur Calder : « Trouver à deux objets ou plus des relations véritables dans l'espace ». Voir « Sur la forme », *op. cit.*, p. 35-36.

²³ *Ibid.*, p. 29.

digitale) qu'esthétique (« virtuosité de la conscience²⁴ »). Au-delà de « la libération des sons », Brown vise « la libération du temps » et laisse à ses interprètes des matériaux à construire, à modeler, à réactiver, plus précisément à actualiser, dans l'instant de l'exécution, les laissant alors interagir pour que se déploient des champs de forces. Le temps agit sur le matériau comme un révélateur de sa substance et de ses potentialités. L'œuvre se dote d'une multiplicité de significations – ce qu'Eco, nous l'avons souligné, avait déjà souligné à propos des œuvres mobiles comme « ouverture au second degré ». Mais, l'œuvre ouverte telle que l'ambitionne le compositeur va plus loin dans cette ambiguïté souhaitée : « J'ai principalement demandé que la forme soit maintenue ouverte jusqu'à ce qu'on la doive nécessairement fermer et que le matériau soit mis en forme par les réponses et actions du processus d'exécution lui-même [*performing process*]... per-former plutôt que pré-former²⁵ ». À propos des *Available Forms*, Brown ajoute : « Il ne s'agit pas de re-crée une forme pré-conçue (en lisant de bout en bout une *chose*), mais de créer, en même temps qu'on écoute, une forme qui naisse de ces circonstances uniques de composition, répétition, travail et sensibilité, comme seulement à cet instant il était possible qu'elle le fasse²⁶ ». Dans une lettre du 9 janvier 1970 à Maderna, Brown définit sa position se distinguant avec fermeté de John Cage :

Ce ne pas seulement au chef d'orchestre qu'incombe la responsabilité de rendre « intéressantes » des formes, mais c'est bien plutôt de *ma* responsabilité d'écrire les événements de telle manière qu'ils peuvent être multi-combinés de manière intéressante et que leur contenu soit stimulant !!!

Mon œuvre « forme-ouverte » n'évite pas à une responsabilité compositionnelle !!! À l'origine, en 1951-1952, ce qui me motivait, c'était de créer un échange poétique nouvellement *intense* et une collaboration au sein de l'exécution (réalisation) d'une œuvre !!!

Outre cette « motivation » (l'aspect *performer* de moi-même) vint une toute nouvelle relation entre le compositeur et l'interprète... oui ?? *Complètement* différente des *exécutions fixées* des œuvres que Cage composait à cette époque (1952) selon le principe de l'indétermination...

S'il te plait, conserve à l'esprit que le concept de *disponibilité* est une musique de *choix*, non de hasard !!! Je suis pour le fait de prendre des décisions esthétiques !!! Tu peux les appeler ainsi, ou pas, mais *tu* me confirmes pleinement que ma tendance à provoquer une collaboration poétique dans des expressions (construction) acoustiques était *juste* et nécessaire dans « notre » monde de la nouvelle musique²⁷ !!!

L'esquisse comme représentation de la musique, la ductilité du matériau, le travail de préparation, l'écoute et la collaboration étroite entre compositeur et interprète sont les notions fondamentales qui émergent du discours et des pièces de Brown. « Dans l'air du temps », selon Boucourechliev, elles sont l'indice de véritables échanges entre les compositeurs (Maderna, Boucourechliev et Brown, entre autres) – Lutoslawski occupe alors une place à part, la situation de la Pologne ne lui ayant pas permis de prendre connaissance des recherches de l'avant-garde (il lui faudra attendre 1956 pour que les contacts avec l'Europe occidentale soient à nouveau possibles, avec l'Automne de Varsovie, festival dont il est le cofondateur ; *Musique funèbre*, pour cordes, marquera en 1958 le début de sa carrière internationale).

Conséquences de la musique électronique

L'aléatoire participe de ce geste qui travaille à même la matière sonore, à l'instar de la pratique expérimentale que l'on voit naître et se développer dans les studios électro-acoustiques – Maderna aimait à improviser sur les machines au Studio de phonologie de la Rai de Milan, qu'il avait fondé en 1955, avec Luciano Berio. John Cage, Henri Pousseur et André Boucourechliev répondent à l'invitation de Berio et de Maderna pour venir travailler au

²⁴ Luciano BERIO, *Entretiens avec Rossana Dalmonte* (1981), Paris : Lattès, 1983, p. 120.

²⁵ Earle BROWN, « Sur la forme », *op. cit.*, p. 36. D'où l'idée de remplacer le terme de « compositeur » par l'expression « designer de programmes ».

²⁶ *Ibid.*, p. 38.

²⁷ Lettre inédite conservée à la Fondation Paul Sacher.

studio de Milan. Boucourechliev y réalise *Texte I* (1958), tout en fréquentant Umberto Eco qui travaille alors à *L'Œuvre ouverte – Texte II*, fondé sur le « déroulement simultané de deux bandes magnétiques aux points de départs multiples mais circonscrits²⁸ », sera lui achevé au Studio de la RTF, en 1959, l'année où Cage réalise, à Milan, *Fontana Mix* à partir de fragments de bandes récupérés. Dans ce contexte, Maderna fait appel à l'écriture aléatoire pour la première fois dans *Musica su due dimensioni* (*Musique en deux dimensions*, 1958²⁹). Considérée comme la première œuvre mixte pleinement aboutie, elle combine flûte et bande magnétique³⁰. La partition de la flûte est articulée en cinq parties, accompagnées ou non par la bande. Une grande liberté de jeu est laissée entre les deux dimensions. Alternance, tuilage et superposition sont les trois principes qui régissent leurs rapports. Les parties III et V se présentent sous la forme de courts fragments isolés disséminés sur la page que le flûtiste peut interpoler ou répéter à l'exclusion de ceux entre parenthèses. Le flûtiste peut aussi insérer des fragments de la partie III dans la partie V. Cette reprise possible d'éléments crée un tissu mémoriel, allusif, à peine esquissé, qui n'est pas sans évoquer le principe debussyste de rémanence. Maderna insiste enfin sur les conditions ambiantes et acoustiques, auxquelles les interprètes doivent être sensibles. « Toute l'exécution de cette composition doit se faire dans une espèce d'interprétation bilatérale du soliste et du technicien, interprétation que l'on peut "inventer" à chaque fois³¹ », ajoute-t-il. Ce sont des indications que l'on retrouvera dans ses œuvres ultérieures. Le 26 juillet 1957, lors d'une conférence qu'il donne aux Cours d'été de Darmstadt, Maderna fait un premier état des lieux de son expérience électronique :

La rencontre avec les moyens électroniques a véritablement bouleversé mes rapports avec le matériau musical. À tel point que je dus réorganiser totalement mon métabolisme intellectuel de compositeur. Tandis que la composition instrumentale procède, dans la plupart des cas, d'un développement de pensée de type linéaire – justement parce qu'il s'agit du développement d'une pensée qui n'est pas *en contact direct avec la matière* –, le fait que dans le studio électronique on puisse essayer concrètement les diverses structures sonores, que l'on peut manipuler et transformer à l'infini les images sonores ainsi obtenues, et, enfin, le fait qu'une très grande part de matériaux partiels puisse être mise de côté, place le musicien devant une situation totalement nouvelle.

Le temps se présente désormais à lui comme *le champ d'un nombre considérable de possibilités d'organisation et de permutation du matériau à peine produit*. Nous éprouvons désormais une très forte inclination pour ce mode de pensée et de pratique également dans la musique instrumentale³².

Le travail en studio a modifié le métabolisme intellectuel du compositeur. La création électronique est basée sur l'utilisation de matériaux que l'on monte, démonte, transforme, recolle, recompose dans des contextes divers – et surtout que l'on écoute. L'œuvre n'est plus alors pour Maderna une entité définitive, donnée une fois pour toute, mais un organisme ouvert, mobile, transformable. D'un côté, la composition relève d'un type de pensée de type linéaire ; de l'autre, les entités sonores, créées *ex nihilo*, manipulables et transformables à l'infini, inventent des projections temporelles qui ne peuvent plus être représentées selon une logique unidimensionnelle. « Tout est faux » : c'est ce que déclarera Maderna dans une lettre

²⁸ Jean DUCHARME, « Clefs pour l'ouverture », *André Boucourechliev* (Alain POIRIER, éd.) Paris : Fayard, 2002, p. 61.

²⁹ Cette pièce, distincte de la composition homonyme de 1952, a été éditée en 1960 par Suvini Zerboni (Milan). Maderna utilise ce titre par deux fois : la première fois en 1952, pour désigner une composition pour flûte, bande magnétique et cymbale sur pied – cet ensemble est celui qui a accompagné l'unique exécution dirigée par Maderna ; la seconde fois, en 1958, pour une œuvre destinée à la flûte et à la bande magnétique.

³⁰ *Orphée 51* (1951) de Pierre Schaeffer et Pierre Henry présente pour la première fois une combinaison de sources sonores en direct (la voix) et sur bande magnétique.

³¹ Bruno MADERNA, *Musica su due dimensioni* (1958), Préface, Milan : Suvini Zerboni, 1960.

³² Bruno MADERNA, « Expérience compositionnelle de musique électronique » (1957), *Bruno Maderna / Heinz Holliger* (Philippe ALBÈRA, éd.), Genève / Paris : Contrechamps / Festival d'automne à Paris 1991, p. 34. Nous soulignons.

à Luigi Nono. « L'erreur que Maderna admet avoir commise à l'origine, c'est d'avoir pensé que la *matière* concrètement sonore aurait pu être soumise à la même forme combinatoire employée pour le *matériau* de la composition. Cette continuité hypothétique se révèle illusoire : rapidement, chez Maderna, s'affirme la conscience *théorique* que le nouveau moyen exige une réelle transformation de la méthode de composition, qui avait été expérimentale jusqu'alors³³ ». Aussi est-il intéressant et surtout significatif de remarquer que l'interaction des deux dimensions ne pourra, semble-t-il, se produire réellement de manière convaincante que par l'adoption d'une notation musicale plus souple, autrement dit par l'introduction de l'aléatoire – ici sous forme de séquences à interpoler, dont les occurrences sont laissées à l'appréciation des interprètes. C'est à une nouvelle gestion du temps musical que nous convie Maderna. Sa conception formelle, influencée par son travail en studio, repart de la crise que la conception linéaire du temps avait subie avec la sérialisation intégrale – une crise que l'on peut faire remonter à Arnold Schoenberg ou encore à Claude Debussy, dont Maderna dirige nombre d'œuvres. La réponse de Maderna à cette problématique formelle trouve un point d'ancrage et de réflexion dans sa conception et sa pratique originales de la technique aléatoire. On peut en voir les prémisses dans cette *Musica su due dimensioni*.

Hyperion, œuvre essentielle de la production madernienne, écrite entre 1960 et 1969, se présente comme un *work in progress*. Composée de fragments épars (« constellation d'œuvres », « archipel d'îles »), en relation intime avec l'univers du roman de Friedrich Hölderlin, elle connut différentes versions aux configurations et aux dimensions variables. S'y inaugure une nouvelle conception du théâtre musical. Mais ce n'est qu'à partir de la seconde moitié des années 1960, c'est-à-dire avec un relatif retard par rapport à ses contemporains, que Maderna introduit dans ses partitions des processus aléatoires dont il ne se départira plus. Deux types d'aléatoire se côtoient, liés à l'effectif instrumental et à sa gestion. Le premier s'applique à un instrument seul ou à un ensemble de musique de chambre. Les séquences sont rigoureusement fixées, il incombe aux interprètes de composer des parcours possibles à partir de la combinaison des objets sonores proposés. Il s'agit de mobilité. Pour exemple : *Viola* (1971), pour alto seul. Le second s'adresse à l'orchestre. La trajectoire est fixée dans ses articulations essentielles, le principe de mobilité est écarté. L'œuvre est bâtie sur une alternance de sections rigoureusement fixées et de sections indéterminées. Ce sont des « oasis d'ouverture³⁴ ». Le niveau d'indétermination peut y être parfois très élevé, laissée à une « improvisation organisée » par le chef d'orchestre. Celui-ci veille à la cohérence de l'œuvre (aléa contrôlé), en même temps qu'une large marge de flexibilité est offerte aux interprètes permettant une libre expression sonore – équilibre subtil que Maderna a su maintenir, exacerber, comme compositeur, mais aussi comme interprète de sa propre musique. Cependant, d'une certaine manière, la structure se trouve ébranlée dans ses fondations ; tout au moins vacille-t-elle, tant les contours peuvent parfois devenir imprécis. Les concertos occupent une place singulière, notamment le dernier, le *Concerto pour hautbois et orchestre n° 3* (1973). Les solos représentent une sorte d'extension de la traditionnelle liberté inhérente à la cadence. L'attention du chef est tout entière tournée vers le soliste dans une forme de concertation, de sollicitation et d'intimité, le guidant vers une « mélodie absolue³⁵ », pure, comme détachée de tout ancrage corporel. L'interprète achève cette trajectoire induite par le compositeur, la transcende et chemine alors seul. Les cadences du soliste fournissent le point de référence autour duquel s'organise l'environnement instrumental. C'est cette même

³³ Veniero RIZZARDI et Nicola SCALDAFERRI, « *Musica su due dimensioni* (1952). Histoire, vicissitudes et importance d'une œuvre (presque) absente », À *Bruno Maderna* (Geneviève MATHON, Laurent FENEYROU, Giordano FERRARI, éd.), vol. 2, Paris : Basalte, 2009 (à paraître).

³⁴ Laura COSSO et Ernesto NAPOLITANO, « La dernière saison de l'orchestre », À *Bruno Maderna*, vol. 2, *op. cit.* (à paraître).

³⁵ Voir Massimo MILA, *Maderna musicista europeo* (1976), Turin : Einaudi, 1999.

disposition que l'on retrouve dans les ouvrages lyriques : *Venetian Journal (Journal vénitien, 1972)*, pour ténor, orchestre et bande magnétique, et le *Satyricon (1971-1973)*, opéra en un acte d'après Pétrone. La partie vocale polarise l'accompagnement instrumental en séquences aléatoires qui se greffent librement. Il y a, dans les deux cas, une narration à respecter, que ce soit celle du hautbois (comme véritable personnage) ou celles des chanteurs-comédiens.

Après la série

À la différence de Maderna, rompu au métier de chef d'orchestre et à ses expériences au Studio de phonologie, « en contact direct avec la matière³⁶ », la démarche de Boucourechliev et son approche de l'aléatoire seront dans un premier temps de nature conceptuelle. En 1956, Boucourechliev reprend la tribune de la *Nouvelle Revue française*, tenue jusqu'alors par Boris de Schloezer – son premier *Archipel*, pour deux pianos et deux percussions, ne verra le jour qu'en 1967, onze ans plus tard. Il y rédige de nombreux articles sur la musique sérielle et ses prolongements. Ses rencontres et ses échanges avec les compositeurs de sa génération nourrissent une réflexion menée de manière systématique sur les langages sériels, néo-sériels ou électro-acoustiques, dont il est un observateur perspicace et un fervent défenseur. « En 1956, il s'agissait avant tout pour moi de faire de la critique engagée³⁷ ». Ses articles, témoignages d'une époque et d'une musique en pleine mutation, demeurent de remarquables outils de compréhension et d'analyse de la musique d'avant-garde. Attentif à ses récents développements, relatifs notamment à la notion d'« ouverture » et aux interrogations qu'elles suscitent, il mène, auprès de ses contemporains, une vaste enquête, « La musique sérielle aujourd'hui », dont les réponses sont consignées dans plusieurs numéros de la revue *Preuves*, de novembre 1965 à mai 1966. L'article « Contrepoints³⁸ » en est une synthèse éclairante. Avec le recul nécessaire et l'évolution qu'a subie le langage sériel, les compositeurs s'entendent à penser que le sérialisme n'a pas consacré une rupture, mais plutôt « une union : celle du vertical et de l'horizontal³⁹ ». Boucourechliev reprend les mots de Maderna dans son article « La révolution dans la continuité », écrit quelques années auparavant pour les Cours d'été de Darmstadt, et publié dans *Preuves* en 1965 : « Il ne peut y avoir de brèches, de ruptures dans une civilisation : c'est une impossibilité ontologique⁴⁰ ». Autrement dit, les compositeurs se montrent soucieux d'inscrire leur musique dans le droit fil de la tradition. Cependant, constate Boucourechliev, le sérialisme se décline aujourd'hui de mille manières, l'époque est à « la floraison d'œuvres aux langages et aux messages multiples⁴¹ » qui se sont éloignés, par des voies différentes, voire opposées, de la « tyrannie d'un système » (Berio). Selon les cas, ce sérialisme est ressenti comme une « *forma mentis* » (Maderna), une « hypernévrose » (Mauricio Kagel) ou une « réalité stylistique » (Betsy Jolas), il est encore comparable au « totémisme » (Berio). Ce paysage sonore, complexe et bariolé a permis l'éclosion des formes dites ouvertes : elles sont « dans le prolongement d'une évolution de la sensibilité et de l'expression contemporaines⁴² ». « Les poétiques de l'indétermination », que l'on peut faire remonter au XIX^e siècle et à Mallarmé, touchent à tous les domaines humains et expriment une « conscience de l'époque⁴³ ». Boucourechliev dresse un panorama rapide de la situation musicale en opposant deux compositeurs : Iannis Xenakis et John Cage, les situant

³⁶ Bruno MADERNA, « Expérience compositionnelle de musique électronique », *op. cit.*, p. 34.

³⁷ « En fait, lorsque j'ai accepté la tribune que m'offrait Boris de Schloezer, en 1956, il s'agissait avant tout pour moi de faire de la critique engagée », écrit André BOUCOURECHLIEV dans « Les malentendus », *op. cit.*

³⁸ André BOUCOURECHLIEV, « Contrepoints » (1966), *Dire la musique*, Paris : Minerve, 1995, p. 149-163.

³⁹ Olivier Messiaen cité par André BOUCOURECHLIEV, « Contrepoints », *op. cit.*, p. 151.

⁴⁰ Bruno Maderna cité par André BOUCOURECHLIEV, « Contrepoints », *op. cit.*, p. 150.

⁴¹ André BOUCOURECHLIEV, « Contrepoints », *op. cit.*, p. 149.

⁴² *Ibid.*, p. 158.

⁴³ *Ibid.*, p. 159.

« tous deux à un point extrême ».⁴⁴ Entre ces deux extrêmes sont évoqués plusieurs noms, dont la figure remarquable d'Earle Brown : « Earle Brown, autre pionnier de la forme ouverte, de l'*available form*, comme il l'appelle, s'oppose à Cage dans la mesure où il bannit le hasard au bénéfice du *choix*. Les textures qu'il propose sont des réseaux de matériau sonore à l'état pré-musical, qui ne prennent sens que dans l'intervention libre et responsable de l'interprète⁴⁵ ». Quelques années auparavant, Boucourechliev, lors de son séjour aux États-Unis, avait consacré un article intitulé « Tone roads⁴⁶ » à la poétique de l'indétermination.

La composition des *Archipels*, dont la réalisation sera longuement mûrie, résulte d'une compréhension fine des mécanismes de l'ouverture ; l'influence de Brown y est manifeste. Chez lui, « l'interprète est à l'écoute de ses partenaires et est appelé à réagir librement à ce qu'il entend, avec un matériau musical élaboré à cet effet (*Available Forms I et II*). Les interprètes sont de ce fait non les "maîtres d'une forme", mais partie prenante d'un *processus formel* imprévisible et vécu comme nécessaire. C'est cette direction générale qu'ont poursuivie et développée les *Archipels*⁴⁷ ». Suite à la composition des *Musiques nocturnes* (1965), œuvre « fermée » pour clarinette, harpe et piano, qui contenait déjà des éléments libres, Boucourechliev « décide de sauter le pas, de chercher dans ce domaine périlleux de l'implication profonde de l'interprète, domaine connu et inconnu en même temps, et pour [lui-même] très aventureux⁴⁸ ». L'ouverture affecte tous les niveaux de l'œuvre : des processus locaux à la structure globale. Le niveau le plus élémentaire est l'élaboration du matériau. Boucourechliev propose des réservoirs de matériaux que les instrumentistes devront associer entre eux. Le premier *Archipel* comporte deux matériaux de hauteurs, l'un en clef de *sol*, l'autre en clef de *fa*, que les interprètes ont à combiner avec des structures rythmiques. Cette opération, qui n'est pas sans rappeler la combinatoire sérielle associant divers matériaux, est une marque de fabrique de Boucourechliev. La matière première de hauteurs dévolue à la partie de piano est appelée, dans les autres *Archipels* – *Archipel 3* (1969), pour piano et six percussions, et *Archipel 4* (1970), pour piano –, à s'enrichir (jusqu'aux clusters), à se complexifier et à proposer d'autres sens de lecture. Dans tous les cas, ces réservoirs de hauteurs dessinent un espace harmonique privilégiant certains intervalles. Les « schémas sans hauteurs⁴⁹ » désignent les structures rythmiques ; elles peuvent être complétées par des dynamiques, des modes d'attaque ou d'accentuation, des indications de pédale, éventuellement de tempos. D'une « inépuisable diversité de flux et de débits, ils suggèrent d'innombrables cassures dynamiques et sauts de registres. Ils insufflent vie et énergie aux matériaux de hauteurs⁵⁰ ». La structure globale renvoie à la page-formant sur laquelle sont disséminés les matériaux et schémas invitant à une libre circulation. Il revient à l'interprète de façonner son propre parcours. Le quatrième *Archipel* offre la plus grande mobilité du fait de la présence d'un seul interprète (le pianiste) ; en revanche, pour les autres *Archipels*, Boucourechliev sollicite « l'écoute réciproque ». Pour autant, la trajectoire n'est pas laissée au seul libre arbitre des interprètes. Boucourechliev prévoit des points de ralliements, des parcours obligés : c'est le grand double cercle qui clôt le premier *Archipel* ou l'alternance de deux types de structures sur lesquelles repose *Archipel 2* (1968), pour quatuor à cordes. Dans les œuvres suivantes, Boucourechliev reprend les mêmes processus aléatoires. Les *Archipels*

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁶ André BOUCOURECHLIEV, « Tone Roads » (1964), *Dire la musique, op. cit.*, p. 183-187.

⁴⁷ André BOUCOURECHLIEV, « La musique aléatoire : une appellation incontrôlée » (1989), *Dire la musique, op. cit.*, p. 193.

⁴⁸ André BOUCOURECHLIEV, « Entretien », *Le Courrier musical de France*, 32 (1970), p. 139.

⁴⁹ Terme que nous empruntons à Jean DUCHARME, « Clefs pour l'ouverture », *op. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 79.

témoignent d'une pensée aboutie, ils sont « les plus célèbres fleurons⁵¹ » de sa production.

Exemple musical 1
André Boucourechliev, *Archipel 4* (1970), Matériau 11
Paris : Leduc, 1971

Ad libitum

C'est après avoir entendu à la radio en 1960 un extrait du *Concert for Piano and Orchestra* de Cage, que Lutoslawski compose *Jeux vénitiens* (1961). Sa conception de l'aléatoire reste étrangère aux idées de Cage ; il n'en remerciera pas moins le compositeur américain et lui exprimera sa gratitude⁵². Lutoslawski utilise, selon ses propres termes, un « aléatoire limité », ou « aléatoire contrôlé », ou encore « aléatoire de facture », selon la définition de Werner Meyer-Eppler⁵³. Une des formes typiques de l'aléatoire utilisé par Lutoslawski est l'introduction du jeu *ad libitum* dans une polyphonie. Cet *ad libitum* collectif, ce contrepoint aléatoire se caractérise par une absence de pulsation commune. Chaque exécutant joue sa partie sans coordination avec les autres. Les textures peuvent atteindre à une polyphonie très fournie, très dense ; elles sont construites sur un accord de douze sons, une subdivision du total chromatique ou sur un accord de passage entre de deux accords totalisant toutes les notes. L'harmonie est statique ; mais la complexité rythmique, rehaussée par la présence d'accelerandos et de rallentandos individuels, peut rivaliser avec n'importe quelle structure polyrythmique écrite. L'ensemble, fluide et souple, nécessite la présence d'un chef d'orchestre. Les sections *ad libitum* alternent avec les sections *a battuta*. En aucune manière, la forme doit être altérée par les processus aléatoires. « Pour moi, déclare le compositeur, le hasard n'est qu'un élément parmi d'autres qui peut enrichir le répertoire des moyens d'expression en introduisant des possibilités rythmiques entièrement nouvelles qui ne peuvent pas être atteintes autrement⁵⁴ ». *Jeux vénitiens* est créé le 24 avril 1961, à Venise – sans le troisième mouvement, la version complète sera donnée à Varsovie le 16 septembre de la même année. L'œuvre, écrite pour un orchestre de vingt-neuf solistes, est articulée en quatre mouvements répondant chacun à un caractère : introductif, transitoire, narratif et conclusif. Les sections *ad libitum* côtoient les sections *a battuta* : le deuxième mouvement est exclusivement *a battuta* (à l'exception de la partie de piano à la fin) ; le troisième exclusivement *ad libitum* ; les mouvements extrêmes font usage des deux principes. Le dernier mouvement est le plus affecté par les principes aléatoires ; c'est là que se situe le climax. Est en germe dans cette œuvre la structure binaire que Lutoslawski n'aura de cesse d'explorer à travers les processus aléatoires qui lui sont en partie liés. La première section du premier mouvement donne un aperçu de la technique aléatoire. Les parties instrumentales sont basées sur un accord de douze sons, avec une sélection de certains intervalles. Le compositeur aura toujours cette attention particulière à la couleur harmonique induite par la disposition intervallique du total harmonique ou d'une partie. « J'ai senti qu'un bon point de départ pour composer consistait à prendre non pas une cellule à développer, mais au contraire un ensemble chaotique de sons duquel il s'agit ensuite d'éliminer ce qui est superflu et dans lequel il importe de trouver un ordre. C'est dans ce processus que l'élément du hasard joue un

⁵¹ *Ibid.*, p. 55.

⁵² « J'ai envoyé une lettre à John Cage. Dans cette lettre, j'écrivais : "Vous êtes devenu une étincelle dans un baril de poudre. Je ne sais comment vous exprimez ma reconnaissance". Avec ma lettre de remerciements, je lui ai envoyé la première version de la partition des *Jeux vénitiens* ». Voir Irina NIKOLSKA, *Conversations with Witold Lutoslawski (1987-1992)*, Stockholm : En Musiktidskrift, 1994, p. 137.

⁵³ Cette conférence, prévue initialement à Darmstadt en 1967 sous le titre « Rhythm and the Organisation of Pitch in Composing Techniques Employing a Limited Element of Chance », fut donnée à de nombreuses reprises dans d'autres lieux. Lutoslawski l'introduit par la définition de l'aléatoire selon Werner Meyer-Eppler.

⁵⁴ Jean-Paul COUCHOUD, *La Musique polonaise et Witold Lutoslawski*, Paris : Stock, 1981, p. 97.

rôle de premier plan. C'est à ce moment précis que je me suis lancé dans la voie de l'aléatoire⁵⁵ ». Lutoslawski joue sur la décomposition et la recomposition d'un agrégat, sur le glissement libre des hauteurs les unes sur les autres et sur le miroitement des couleurs qui en résulte. Dans les œuvres suivantes, la technique se perfectionne. On trouve différentes formes de contrepoint aléatoire dans les *Trois poèmes d'Henri Michaux*, le *Quatuor à cordes* (1964), la *Deuxième Symphonie* (1966-1967), le dernier mouvement du *Livre pour orchestre* (1968) et dans quelques fragments du *Concerto pour violoncelle et orchestre* (1970). À partir de l'*Épithaphe pour hautbois et piano* (1979), les techniques aléatoires seront utilisées plus rarement. « Un processus harmonique dynamique n'est possible, souligne Lutoslawski, que dans un contexte d'écriture traditionnelle, avec une métrique précise⁵⁶ ». Au début des années 1980, le langage harmonique du compositeur se simplifie, les sections aléatoires sont moins présentes, de même que la forme bipartite est abandonnée au profit de la « forme-chaîne ».

Exemple musical 2

Witold Lutoslawski, *Jeux vénitiens* (1961), Quatrième mouvement, Pages 34-35

Celle : Moeck Verlag, 1962

Le hasard et l'interprète

Jouer et chanter l'aléa

« Le *hasard*, écrit Henri Pousseur, est alors la rencontre de deux chaînes indépendantes, non coordonnées, de signification. [...] On constate donc que le hasard peut conduire à des développements diamétralement opposés : soit d'un côté à des phénomènes de nivellement, de massification dans lesquels ne régnera plus que la *loi des grands nombres* et où s'établira une pesanteur sans rémission ; soit d'autre part, dans la mesure où il en sera tiré parti d'une manière suffisamment *organique*, à l'ouverture de *champs d'indétermination* où pourront s'exercer des *initiatives intentionnelles*⁵⁷ ». Gilles Tremblay évoque la tension qui se crée entre des événements étrangers, dont la rencontre imprévisible conduit à l'avènement du sens.

La vie quotidienne dans laquelle nous baignons est continuellement modelée par les événements, les moments qui en ponctuent les cours, qui en tissent la durée. Exemple : lever du soleil, événement politique, coup de téléphone, danse de la neige, murmure de la foule, rencontre d'un regard.

À première vue, ces ensembles ne paraissent avoir aucun sens, absurdes même, bons simplement pour un inventaire. Pourtant, ils sont tendus de relations, de dynamismes, de mouvements, riche d'une variété inouïe : créateurs de rythmes.

Le lever de soleil, l'événement politique, le chant de la cigale, celui de la cloche, l'éruption volcanique, le silence ne seront plus aussi étrangers les uns aux autres qu'ils auraient pu le paraître au premier abord. Pour le musicien, entendre, percevoir les relations musicales qui sont dans la vie, constitue déjà un acte musical⁵⁸.

Cage dira : « Je n'écris pas ce que j'entends, j'écris pour entendre ». Nous sommes dans le cas de l'indétermination. L'œuvre ouverte invite à des rencontres sonores inédites entre les instruments. Les compositeurs opèrent le plus souvent à l'intérieur d'un cadre harmonique – Lutoslawski a pensé toutes les combinaisons sonores à partir d'un agrégat de douze sons –, aménagent des points de rencontre ou délimitent les processus aléatoires dans des zones circonscrites – le grand double cercle d'*Archipel 1* ou l'alternance de sections écrites et de sections *ad libitum*. Subsiste cette tentation de l'ouverture à l'imprévisible, à l'étranger, qui s'exprime différemment d'un compositeur à l'autre, répondant à sa propre poétique de l'aléa.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 96-97.

⁵⁶ Voir Irina NIKOLSKA, *Conversations with Witold Lutoslawski (1987-1992)*, *op. cit.*

⁵⁷ Henri POUSSEUR, *Fragments théoriques I. Sur la musique expérimentale*, Bruxelles : ULB, 1970, p. 34-35.

⁵⁸ Gilles TREMBLAY, « L'acte musical » (1970), *Circuit*, V/1 (1994), p. 9.

L'idée de tension est bien celle de tisser des liens entre les événements, des liens qui ne sont plus tout à fait prévisibles, et que l'exécution pourra faire surgir. Les compositeurs vont dès lors agir en amont : dans l'écriture, en s'essayant (en se hasardant ?) à certaines audaces.

Lutoslawski, dans son *Quatuor à cordes*, créé le 12 mars 1965 à Stockholm, veut libérer le jeu individuel. Les techniques aléatoires, plus développées que dans les autres œuvres, s'appliquent exclusivement aux durées. Les sections *ad libitum* se sont toutefois étendues. Pour quelques rares épisodes, le compositeur écrit les quatre parties : au chiffre 5 dans le premier mouvement, et au *morendo* général qui suit le climax dans le second mouvement ; mais notons surtout ce bref passage, signal de départ du climax, véritable point de ralliement.

Son importance pour moi réside dans la recherche d'organisation du temps, nettement plus poussée que dans les autres pièces qui lui sont antérieures, grâce à un certain emploi de l'aléatoire. La différence essentielle se trouve dans le fait qu'un quatuor n'ayant pas de chef d'orchestre pour donner le signal des sections « libres », ou pour indiquer les points qui sont simultanés, cette organisation de temps est particulièrement complexe⁵⁹.

Chaque interprète doit jouer sa partie dans une relative liberté et indépendance. « L'activité mentale de l'interprète et, par conséquent, sa sonorité sont différents. [...] Les multiples possibilités rythmiques et expressives de l'interprète sont libérées ; son jeu gagne en souplesse, en liberté et en individualité. Il peut concentrer toute son attention sur son jeu sans être obligé de l'adapter au jeu d'ensemble⁶⁰... ». Si dans d'autres œuvres, les différences d'interprétations des sections aléatoires ne sont pas perceptibles, ce n'est pas le cas pour le *Quatuor à cordes* : de l'aveu du compositeur, « dans les sections longues, surtout quand elles sont lentes, les différences peuvent être considérables, même pour un même ensemble⁶¹ ».

Cette ouverture à l'imprévisible, à l'étranger, élargit l'horizon de la composition, permettant d'accueillir des matériaux marqués de différences, sortis de leur contexte originel. C'est le cas des citations que l'on trouve en abondance dans *Venetian Journal* et le *Satyricon*. En mettant en relation des fragments de l'histoire musicale, Maderna crée des « réseaux d'affinités imprévisibles, des sauts, des conjugaisons⁶² ». Dans *Venetian Journal*, le journal de James Boswell⁶³ devient le prétexte à une avalanche de citations de chansons populaires, d'opéras du répertoire (*Rigoletto*, *Tristan et Isolde*, *Les Capulets et les Montaigus* et *Les Puritains*) ou d'œuvres instrumentales (Mozart, Beethoven...), sous forme de piquûres⁶⁴. On ne s'attarde pas. À peine un air d'opéra ou un *incipit* d'œuvre est-il énoncé, et donc porteur de tout un contexte, qu'il est tronqué, chassé par un autre épisode, qui subira le même sort. C'est la technique du couper-coller parfaitement illustrée par la notation en séquences autonomes que l'on peut interpoler. Cette première partie de l'ouvrage fait montre d'une véritable inventivité formelle. Les interventions du ténor et des seize instruments solistes sont, pour la plupart, de type monodique. À l'intérieur de la page-formant, l'indétermination porte essentiellement sur l'occurrence réciproque des lignes vocales et instrumentales en présence. Les facteurs, déterminant ordinairement les relations métriques de la voix et des instruments, sont ici frappés d'incertitude : absence d'un sens décisif de lecture, absence de barres de mesure réglant l'ensemble, relations métronomiques périlleuses, absence d'indications de mouvement, plus rarement absence de figures de durée... En revanche, chacune des

⁵⁹ Jean-Paul COUCHOUD, *La Musique polonaise et Witold Lutoslawski*, *op. cit.*, p. 120.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁶¹ *Ibid.*, p. 121.

⁶² Laura COSSO et Ernesto NAPOLITANO, « La dernière saison de l'orchestre », *op. cit.* (à paraître).

⁶³ Le livret de Jonathan Levy est issu du *Journal d'Italie* écrit en 1765 par un jeune écossais, James Boswell.

⁶⁴ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris : Minuit, 1980, p. 17 : « La guêpe et l'orchidée font rhizome [...]. Il n'y a pas imitation ni ressemblance, mais explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome commun qui ne peut plus être attribué, ni soumis à quoi que ce soit de signifiant ».

séquences vocales ou instrumentales comporte généralement les indications nécessaires et suffisantes à une juste interprétation. Ce sont bien les occurrences (enchaînements et / ou superpositions) des séquences qui sont livrées à un certain degré d'incertitude dans les limites de la page-formant. À cela s'ajoute le jeu virtuose des citations, décontextualisées et posées sans ménagement les unes à côté des autres, à l'instar des moustaches de *La Joconde*. Maderna, afin d'offrir une prise au chef d'orchestre, a numéroté les séquences. Il en résulte une certaine cohérence, mais l'ordre peut être bouleversé... Pourquoi alors ne pas décaler l'accompagnement du chanson ? L'effet en sera encore plus saisissant et pour le moins cocasse. Il s'agit bien d'expérimenter de nouvelles modalités d'un *jouer ensemble*, d'un *interpréter ensemble* en tentant de repousser les normes de la convergence métrique. *Serenata per un satellite* (*Sérénade pour un satellite*, 1969), pour ensemble, est un exemple limite dans la production madernienne. Les portées disposées dans tous les sens sur la page-formant invitent les interprètes à une sorte d'improvisation. Et Maderna d'indiquer : « Violon, flûte (piccolo), hautbois (hautbois d'amour, musette), clarinette (en transposant naturellement), marimba, harpe, guitare et mandoline (jouant ce qu'ils peuvent) la jouent, tous ensemble, séparément ou en groupes – en improvisant, en somme, mais ! avec les notes écrites ».

Exemple musical 3

Bruno Maderna, *Serenata per un satellite* (1969), Extrait de la partition
Milan : Ricordi, 1970

Chez Boucourechliev, l'ouverture est plus large : toute linéarité semble d'emblée écartée par l'espace même de la page-formant qui incite aux connexions tous azimuts. Il faut lire attentivement les instructions pour saisir la démarche du compositeur. La « scission originelle » des matériaux de hauteurs et des schémas rythmiques engage l'interprète dans un recomposé instantané : « De cette synthèse spontanée résultent forcément des combinaisons inouïes⁶⁵ ». *Anarchipel* (1970), pour six instruments, qui clôt le cycle des *Archipels*, peut aussi à tout moment tomber dans le « désœuvrement ». Boucourechliev n'a pas souhaité provoquer des points de rencontre. Les interprètes, face à leur partition, composent eux-mêmes matériaux et parcours, dans un cheminement personnel à l'écoute de l'autre : « Cette communication par l'écoute entre les interprètes, qui conditionne la trajectoire variable de la forme peut, au cours d'une exécution, être mise à défaut dans certaines situations. *Anarchipel* court alors délibérément l'aventure d'un passage dans l'anarchie – d'où son titre ».

Statut de l'interprète

« Interpréter une œuvre veut dire aimer une œuvre, se reconnaître dans une œuvre, respecter et admirer l'effort et le sublime amour du prochain qui anime le compositeur quand il l'accomplit⁶⁶ ». Maderna exprimait, dès *Musica su due dimensioni*, son désir d'établir un contact étroit entre compositeur et interprètes, liant les dimensions de composition, d'interprétation et d'acoustique du fait musical. Cette sensibilité inclut le phénomène de perception, dans le sens où la communication avec le public participe de l'interprétation. La vitalité de l'œuvre relève à la fois de la composition et de l'interprétation. C'est sur cette relation que le compositeur opère en introduisant une écriture aléatoire ; c'est sur cet écart entre le signe et le son que s'ouvrira tout un champ de possibilités à l'exécution, laquelle sera en quelque sorte exacerbée, sur le fil du rasoir. L'écriture aléatoire est le lien entre le compositeur et l'interprète, le lieu de l'échange : là où s'effectue l'ouverture et où s'opère le transfert de la responsabilité poétique du compositeur vers celle de l'interprète. La musique peut alors prendre un autre visage, une autre dimension. C'est aussi le lieu de signature du

⁶⁵ Jean DUCHARME, « Clefs pour l'ouverture », *op. cit.*, p. 68.

⁶⁶ Luciano BERIO, « Un inedito di Bruno Maderna », *Nuova rivista musicale italiana*, XII/4 (1978), p. 519.

compositeur ; s'y dessine son idée de l'œuvre idéale : une vérité de l'œuvre, son essence en éternel mouvement, que ne peut fixer l'écrit. L'écriture aléatoire consigne et concrétise la non-finitude de l'œuvre musicale, sa labilité. La partition, espace désormais ouvert, admet de nouvelles notations, des graphies et des couleurs, dont la disposition invite les interprètes à penser et à inscrire les événements et les objets sonores dans une temporalité non plus seulement linéaire, mais multiple. La partition est sortie de son cadre bidimensionnel...

Maderna sera de plus en plus enclin à introduire dans ses partitions des indications relatives à l'exécution et à l'interprétation : « En se répondant, en s'imitant, agressés, timides, etc. ». Il sollicite les initiatives personnelles, interactives, recourt aux notations d'actions ; certains épisodes portent la mention *happening* ou *improvisations*. Dans *Giardino religioso* (*Jardin religieux*, 1972), pour petit orchestre, le chef d'orchestre doit « descendre du podium et jouer des deux congas ». En se glissant ainsi dans le rôle d'un interprète, il participe d'un acte collectif qui le lie encore plus intimement aux autres. Le travail accompli pendant les répétitions, les lieux de répétition sont conçus comme laboratoires d'actions, de gestes, de savoirs spécifiques, d'écoute, et en ce sens la création n'est que le prolongement d'un travail d'approche de l'œuvre musicale toujours en devenir, du fait musical lui-même, jusqu'à la prise en compte des conditions acoustiques, des circonstances, du public. À propos d'un épisode aléatoire (9A – 9B) de *Quadrivium* (1969), pour quatre percussionnistes et quatre groupes d'orchestre, Maderna écrit : « Le chef d'orchestre, durant les répétitions devra établir une articulation entre les différents événements musicaux. Cette articulation pourra être modifiée à chaque exécution, soit en raison des conditions acoustiques, soit en raison de la qualité des instrumentistes et de leur disposition, soit encore en raison de sa sensibilité et de sa fantaisie, et aussi en raison du public qui l'écouterà ». Le chef reste l'instigateur de ces combinaisons sonores. Il monte les matériaux, les articule et les superpose dans une souplesse temporelle de l'ensemble, qui relève le plus souvent d'une conception hétérophonique par accumulation de strates différenciées : « Dans cette perspective, l'aléa madernien fonctionne comme sollicitation propédeutique à l'instant de la concertation. [...] Maderna élargit le binôme partition-exécution à la tripartition : partition-concertation créative-exécution⁶⁷ ».

Lutoslawski déclare qu'une œuvre ne peut exister par elle-même, « indépendamment de son audition, et que sa raison d'être est d'avoir été créée. La partition ou la notation sont absolument nécessaires pour l'existence d'une œuvre musicale ; cependant, elles ne constituent pas en elles-mêmes l'œuvre musicale véritable, mais seulement une étape dans sa réalisation, qui n'est pleinement achevée que lorsqu'elle a connu l'épreuve de l'audition⁶⁸ ». Il se résoudra à n'écrire que de « fausses partitions⁶⁹ », à aligner les notes constitutives d'un agrégat sur la même ligne verticale dans les *ad libitum* collectifs. Ainsi, si la composition comporte un « aspect artisanal et empirique », et s'exprime dans le choix d'une écriture aléatoire imparfaite, à laquelle l'instant de l'exécution donne sa pleine mesure : dans les œuvres pour orchestre, l'auditeur est saisi par ce « scintillement perpétuel et une variation permanente de l'éclairage sous lequel les diverses colorations instrumentales sont données à entendre à l'auditeur, engendrant ainsi un effet très particulier de miroitement stroboscopique des timbres⁷⁰ ». L'écriture aléatoire du *Quatuor à cordes* se rapproche au mieux d'un entendu, elle représente de manière plus « fidèle » la musique ; l'écart entre son et signe s'est réduit.

Le statut des interprètes chez Boucourechliev est magnifié : « navigateurs », « porte-parole⁷¹ », ils sont les hérauts d'une nouvelle musique ; leur responsabilité est accrue. Cette

⁶⁷ Laura COSSO et Ernesto NAPOLITANO, « La dernière saison de l'orchestre », *op. cit.* (à paraître).

⁶⁸ Cité dans Francis BAYER, « La forme bipartite dans la musique de Witold Lutoslawski », *Instantanés. Douze regards sur la musique*, Lillebonne : Millénaire III, 2003, p. 177.

⁶⁹ Jean-Paul COUCHOUD, *La Musique polonaise et Witold Lutoslawski*, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁰ Francis BAYER, « La forme bipartite dans la musique de Witold Lutoslawski », *op. cit.*, p. 179-180.

⁷¹ Ce sont les propres termes d'André Boucourechliev.

« virtuosité de la conscience » (Berio) est à même de traduire ce changement de fonction : « À notre époque, le virtuose digne de ce nom est un musicien capable de se placer dans une vaste perspective historique et de résoudre les tensions entre la créativité d’hier et celle d’aujourd’hui⁷² ». « Libres et responsables : tels sont donc ici les interprètes qui, du reste, assurent pleinement et de bon gré leur liberté / responsabilité⁷³ », ajoute Boucourechliev.

Formes et poétiques de l’aléa

Anamnèse

Les dernières œuvres de Maderna développent une complexité formelle sans précédent. Elles ouvrent « un champ d’un nombre considérable de possibilités d’organisation et de permutation du matériau à peine produit⁷⁴ ». L’ouverture amplifie les virtualités formelles contenues dans sa notation, que chaque interprétation actualise, en même temps qu’elle n’a de cesse d’en renouveler les potentialités. « Les “formes ouvertes”, “mobiles”, sont une aventure nécessaire de la pensée créatrice de notre temps, à laquelle on devait logiquement aboutir. Acquisition importante, voire périlleuse, car cette manipulation de l’imprévisible doit conduire à l’éclosion, à la floraison de beautés que le compositeur a voulues multiples et sans cesse nouvelles ; à une glorification de la forme donc, et non à sa négation. Je suis contre les formes qui sont contre la forme⁷⁵... » Si la conception formelle de Maderna s’oppose à l’idée d’un processus directionnel, elle continue à affirmer quelques points forts et à garantir l’image d’une trajectoire. Les zones aléatoires agissent comme des révélateurs d’une forme toujours en devenir, sur laquelle s’opèrent des greffes, des mutations. Dans les dernières œuvres – outre *Quadrivium* et *Giardino religioso* déjà cités, *Grande aulodia* (*Grande Aulodie*, 1970), pour flûte, hautbois et orchestre, *Juilliard Serenade* (1970-1971), pour ensemble, *Aura* (1972) et *Biogramma* (1972), pour orchestre –, les processus aléatoires sont largement développés.

Caractérisées par la juxtaposition de situations nettement différenciées dans leur instrumentation, leur type d’écriture, et fondées sur l’alternance de sections *ad libitum* et de sections écrites rigoureusement, elles sont communément qualifiées de formes « à panneaux ». *Giardino religioso* peut être assimilé à une structure tripartite répondant aux fonctions d’introduction, de présentation et d’épilogue. Une symétrie s’opère entre les deux parties extrêmes aléatoires qui cernent l’événement principal. Parallèlement, des correspondances peuvent être établies entre certains épisodes, et favoriser des intentions discursives, malgré les fragmentations qui affectent l’œuvre et que provoque notamment l’alternance des sections écrites et des sections aléatoires. *Giardino religioso* s’ouvre sur les cordes qui exécutent des fragments extraits de cinq structures à interpoler, évoquant « le réveil des oiseaux ». Ces fragments, dans la page suivante (p. 2) seront réunifiés de façon diachronique pour former une polyphonie précise. De même, l’épisode final se conclut sur des fragments aléatoires de trompettes librement extraits du contrepoint de la page 2. Tout cela crée, comme nous l’avons déjà noté à propos de *Musica su due dimensioni*, un tissu mémoriel. Ce phénomène de rémanence se retrouve notamment dans *Quadrivium*⁷⁶, issu, semble-t-il, d’une fréquentation assidue de la musique de Debussy, de *Jeux* (1912-1913) plus précisément, si souvent dirigé par Maderna. Ces rapports ténus sont de l’ordre de la ressemblance et de la transformation, d’une récapitulation rétrograde par anamnèse. Et ce sont

⁷² Luciano BERIO, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, op. cit., p. 120.

⁷³ André BOUCOURECHLIEV, *Les Archipels*, CD MFA 216101, 1993, p. 1.

⁷⁴ Nous reprenons les mots de Bruno MADERNA de sa conférence du 26 juillet 1957 aux Cours d’été de Darmstadt, « Expérience compositionnelle de musique électronique », op. cit., p. 34.

⁷⁵ Bruno MADERNA, « La révolution dans la continuité » (1965), *Bruno Maderna / Heinz Holliger*, op. cit., p. 36.

⁷⁶ Voir Frédéric DURIEUX, « *Quadrivium* de Bruno Maderna. Une œuvre magistrale pour un art libéral », *À Bruno Maderna*, vol. 2, op. cit. (à paraître).

précisément les épisodes aléatoires, qui semblent répondre avec le plus de *justesse* à cette mémoire défaillante, d'une origine difficilement identifiable, mais qui assurent une continuité possible. À propos du *Concerto pour hautbois et orchestre n° 3*, dans une notice pour la création de l'œuvre, le 6 juillet 1973, à Amsterdam, Maderna écrit : « Je pensais, quand je la composais, que la musique existait déjà, qu'elle avait toujours existé. Et celle que j'écris aussi. Il suffit d'un acte de foi pour la sentir autour de soi, à l'intérieur de soi, et la transcrire ensuite sur papier. De cette façon formelle et informelle, c'est la même chose ».

La forme binaire et climax

Lutoslawski veut retrouver, transformer et transférer la force dramatique des œuvres classiques et romantiques dans ses propres œuvres :

Chez les classiques comme Haydn et Mozart, la partie la plus riche de l'œuvre est toujours la première. Le finale est à la fois plus léger et plus serein. C'est seulement à l'époque du romantisme tardif, dans les symphonies de Brahms notamment, que se dégagent deux parties principales : la première et la dernière. Mais alors – c'est du moins ce que j'éprouvais en écoutant une symphonie de Brahms –, il y a trop de richesse et ce trop-plein produit chez l'auditeur une certaine fatigue. J'ai voulu, pour éviter ce danger, trouver une forme qui, tout en ayant de grandes proportions, resterait « consommable ». Mais j'ai fait le contraire des classiques : j'ai déplacé le centre de gravité vers la fin⁷⁷.

La forme bipartite deviendra l'expression la plus simple du projet narratif de Lutoslawski, avec l'exemple éloquent des deux mouvements du *Quatuor à cordes*, intitulés « Mouvement introductif » et « Mouvement principal », ou ceux qui composent la *Deuxième Symphonie* : « Hésitant » et « Direct ». Cependant, le compositeur procède à une inversion des fonctions, des valeurs. Il revient au second mouvement d'accomplir, de réaliser, et pour cela il doit porter en lui-même la charge expressive. Ce qui précède est une préparation, une attente, une mise en éveil : une ouverture progressive à l'événement, pôle d'attraction de toute l'œuvre. Atteindre le point maximal, la saturation de l'espace sonore, tel est le but recherché, où la musique est chauffée à blanc. Et pour cela, il convient d'élaborer une machine puissante, mais subtile, dont la marche inéluctable nous acheminera peu à peu vers ce point d'intensité irrépressible comme expression paroxystique. Tel est le parcours dont on voit se préciser les contours depuis *Jeux vénitiens*. La longue anacrouse du second mouvement de la *Deuxième Symphonie* fait appel à la technique aléatoire : les lignes entremêlées, la confusion chromatique par superposition d'agrégats de douze sons, ce manque de visibilité qui semblent vouloir nous faire entendre l'inaudible même (le bruit blanc) sont tendues vers ce moment d'accomplissement compact, ordonné et massif : un trois temps rapide dirigé. Après quoi, tout ne peut que se défaire en un tissu qui s'effiloche (reprise de l'*ad libitum*), mais pour lequel Lutoslawski fait preuve d'une minutie extrême. Défaire certes ce que l'on a peu à peu construit : « C'est comme si un bâtiment construit longuement et avec effort se trouvait, en un dixième de seconde, brisé en mille morceaux⁷⁸ ». C'est avec son *Quatuor à cordes* que Lutoslawski expérimente pour la première fois la forme binaire. « Elle peut se résumer ainsi : la première partie est une préparation, elle vise à “engager” l'auditeur dans le propos musical. Elle se compose de plusieurs épisodes coupés par une certaine idée qui se répète avec des variantes. La deuxième partie, en revanche, se veut “accomplissement” et se développe sans fragmentation. C'est la première mise en application de méditations poursuivies pendant des années sur la forme⁷⁹ ». Ces fonctions de préparation et d'accomplissement attachées à chacun des mouvements induisent des types d'écriture. La première partie sera de nature fragmentaire, morcelée, constituée d'événements isolés,

⁷⁷ Jean-Paul COUCHOUD, *La Musique polonaise et Witold Lutoslawski*, op. cit., p. 125.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 124.

avortés, toujours interrompus par un motif récurrent, ou de plusieurs mouvements : trois mouvements composent la partie introductive du *Livre pour orchestre* ; il ne faut pas moins de sept préludes très courts pour introduire la monumentale fugue dans les *Préludes et Fugues* (1970-1972), pour treize cordes solistes. La partie principale sera constituée d'un seul mouvement fortement directionnel, tendu vers l'acmé située vers la fin de l'œuvre, et suivie d'une érosion rapide. Un même schéma archétypal préside à la constitution du discours. Les œuvres vocales n'échappent pas à cette structure, comme si le choix des poèmes avait été influencé par ce schéma narratif et sa progression dramatique⁸⁰. La construction du climax est intrinsèquement liée à la technique du contrepoint aléatoire : l'anacrouse est de nature aléatoire ; le climax impérieux procède à sa mise en ordre, à son économie. Seule exception : le climax du *Quatuor à cordes, appassionato*, est traité par chaque partie individuellement, sans concertation collective. L'auditeur ne peut précisément situer ce point de tension maximal⁸¹, le départ étant cependant clairement indiqué dans une écriture à quatre voix.

Le *Livre pour orchestre* est composé de quatre chapitres. Les trois premiers représentent la première partie de l'œuvre. Ils sont écrits de manière traditionnelle ; mais les trois courts intermèdes qui les séparent, « temps de repos pour l'auditeur, pour les musiciens, pour le chef⁸² », adoptent une écriture aléatoire. Le chapitre final, mouvement principal, est écrit presque entièrement de manière aléatoire, hormis le climax de neuf mesures et la cadence finale. Ce climax par saturation de l'espace sonore évoque quelques grandes pages schoenbergiennes⁸³. *Erwartung* (*Attente*, 1909) est construit par vagues successives rythmant l'ensemble, et tendues vers un point maximal : la fin de l'œuvre, point de repos, de résolution : « Ce mouvement chromatique massif, affecté de vitesses différentes, tant ascendant que descendant, et en accélération générale, sature l'espace musical en quelques secondes : toutes les notes disponibles dans la tessiture de l'orchestre sont jouées en une sorte de *glissando* de plus en plus rapide. La saturation de l'espace sonore : voilà le substitut schoenbergien à l'accord de tonique du langage traditionnel. La consonance parfaite est l'état de plénitude chromatique⁸⁴ ». Charles Rosen opère la distinction entre deux formes de remplissage, la forme « faible » : « Remplissage de l'espace chromatique obtenu en jouant la totalité des douze notes de la gamme par demi-tons [...], [la forme "faible"] suppose admise la primauté de l'octave », et la forme « forte » qui « opère un remplissage *effectif* de l'espace, dans tous les registres, ou du moins s'en approche⁸⁵ ». C'est la forme « forte » que l'on retrouve chez Lutoslawski. L'« impulsion magnétique » à remplir l'espace, que l'on décèle dès les XVIII^e et XIX^e siècles, dans les musiques chromatiques de Mozart, Beethoven, Liszt ou Wagner, est présente chez Lutoslawski⁸⁶. Le remplissage des vides construit toute sa progression vers le dénouement. Dans *Erwartung*, l'accomplissement s'effectue en quelques secondes. *A Survivor from Warsaw* (*Un survivant de Varsovie*), écrit quelques décennies plus

⁸⁰ Voir Benoît AUBIGNY, « Poetic and Dramatic Schemes in Lutoslawski's Vocal-Instrumental Works », *Lutoslawski Studies* (Zbigniew SKOWRON, éd.), Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 57-95, plus précisément p. 84, qui situe les climaxes au sein des œuvres : 51°/° pour *Trois poèmes d'Henri Michaux*, 60°/° pour *Paroles tissées*, entre 81°/° et 83°/° pour les *Espaces du sommeil*. Nous pouvons remarquer un déplacement du climax vers la fin de l'œuvre.

⁸¹ Bodman RAE, *The Music of Lutoslawski*, Londres : Faber, 1994, p. 95.

⁸² Jean-Paul COUCHOUD, *La Musique polonaise et Witold Lutoslawski*, *op. cit.*, p. 137.

⁸³ Bayer évoque, dans un style et un langage nécessairement tout autres, le geste compositionnel qui a présidé à la construction du « Prélude » de *L'Or du Rhin* de Richard Wagner. Francis BAYER, « La forme bipartite dans la musique de Witold Lutoslawski », *op. cit.*, p. 185, note 12.

⁸⁴ Charles ROSEN, *Schoenberg* (1975), Paris : Minuit, 1979, p. 61.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁶ La première page des *Jeux vénitiens* est construite sur un agrégat de douze sons. « S'ils [les sons] sont entendus seulement en partie, déclare Lutoslawski, notre mémoire, durant la section, rétablit dans l'imagination l'agrégation entière ». Jean-Paul COUCHOUD, *La Musique polonaise et Witold Lutoslawski*, *op. cit.*, p. 102.

tard, en 1947, est bâti sur un schéma binaire. La seconde partie est celle de l'accomplissement. À l'instar d'*Erwartung*, la première partie est composée de courtes sections s'achevant sur un point d'orgue. D'un tissu sonore à la texture tremblée, jaillissent des cellules remarquables, posées irrégulièrement dans une chronologie qui échappe : figures récurrentes, anamorphosées ou pas, elles adhèrent au récit heurté, hésitant. L'ordre est caché, sous-jacent : c'est celui de la série, ici ébranlée, atomisée. Toutes ces lignes de forces éparses se rassemblent et convergent, en un formidable *crescendo* dynamique, instrumental et agogique, vers la seconde partie, où un chœur d'hommes chante unanimement la prière en hébreu et impose un temps linéaire, celui de la série déclinée sous toutes ses formes, de manière régulière et énumérative (une série après l'autre par chaînage ou concaténation). La pièce met en présence deux styles, deux caractères : le premier, expressionniste, libère une écriture « athématique » et « informelle » ; le second, constructiviste, procède à sa mise en ordre avec une écriture rigoureuse, sérielle, monothématique. On retrouve paradoxalement ce schéma archétypal dans *Venetian Journal*, non pour servir un processus dramatique, mais pour le tourner en dérision. Les deux types d'écriture antinomiques déterminent le découpage binaire : une écriture aléatoire fondée sur l'addition-collage de séquences et une écriture rigoureuse : une fugue intitulée « Ignoramus ». La première partie, sur le récit du jeune Boswell, recomposé en un discours lacunaire, fragmentaire, polyglotte, peut s'assimiler à la structure de la première partie d'*Un survivant de Varsovie* (évoqueries-souvenirs par bribes). Mais Maderna procède à une distanciation : la structure traumatique est détournée, dévoyée, grâce à un jeu subtil d'emboîtement-juxtaposition de citations – une sorte de parcours à énigmes. La seconde partie, ordonnée, mesurée, est le comble de l'écriture stricte : une fugue.

Commencer et finir

Est ainsi mis en évidence la fonction de mise en éveil, de préparation à l'événement, à l'accomplissement. Lutoslawski insiste sur les conditions psychologiques et musicales. Sur la forme binaire du *Quatuor à cordes*, il déclare : « Mais l'important dans cette première partie, c'est qu'elle vise à laisser l'auditeur dans un état d'appétit qui le prépare à accueillir une substance musicale riche⁸⁷ ». Les épisodes aléatoires possèdent une force inaugurale, d'attente ; l'attention est aiguisée, loin du geste mesuré, qui pourrait devenir mécanique. N'est point tant recherchée l'imprévisibilité, que notre propension à l'écoute. Cette capacité d'accueil, où se révèle une dimension rituelle, est souvent soulignée par le phénomène de strates mises en boucles, qui nous rappelle que la musique est l'art le plus répétitif. En cela aussi réside la force envoûtante de ces épisodes. Ce sont ces boules d'énergie, que l'on retrouve dans *Giardino religioso*. L'épisode préparatoire (F) est constitué, entre autres, par une séquence en boucles, jouée par deux cors et deux trompettes, et qui libère un climax très court, violent et percussif (G). Le grand double cercle qui clôt *Archipel I* ne doit être joué qu'une seule fois. Aussi se pare-t-il d'une importance capitale. Il est l'événement, l'expérience fondamentale, unique, vers laquelle tend toute la pièce. « Boucourechliev impose ici un projet commun, un processus évolutif et, surtout, un paroxysme libérateur, cathartique⁸⁸... » Après quoi, les interprètes retrouvent leur liberté initiale. Les interventions aléatoires peuvent avoir un effet de relâchement de la tension. Entre silence, extase et suspens, les intermèdes qui séparent les chapitres du *Livre pour orchestre* sont un « temps de repos » : ils ne contiennent « presque rien⁸⁹ ». C'est ce presque rien, hors-propos, hors-temps, que déjà nous donnaient à entendre les deux épisodes *rubato* dans le finale de la *Sonate pour violoncelle et piano* (1915) de Debussy. Reste le geste de fermeture. L'écriture aléatoire est par nature inapte à clore, elle laisse entrevoir un recommencement possible. L'épilogue du

⁸⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁸⁸ Jean DUCHARME, « Clefs pour l'ouverture », *op. cit.*, p. 103.

⁸⁹ Jean-Paul COUCHOUD, *La Musique polonaise et Witold Lutoslawski*, *op. cit.*, p. 137.

Giardino religioso ne peut se résumer à une simple conclusion, il ouvre à un nouvel horizon d'attente, d'écoute, peut-être de silence, qui ponctue chaque intervention des trompettes, jusqu'à leur extinction. Cette fin n'est pas sans évoquer *The Unanswered Question (La Question sans réponse*, 1906), pour orchestre, de Charles Ives. *Archipel 2* se clôt sur le cercle imprimé en rouge (partition A). « Enfermés dans cette clôture rouge, les éléments se raréfient, l'œuvre s'enfonce dans la solitude et le silence⁹⁰ ». Dans cette errance s'opère une forme de déliaison. L'aléatoire occupera donc plusieurs fonctions dans l'univers de chaque compositeur. Il sera inclus dans un processus formel, soit pour en atténuer les contours, soit pour exacerber la force dramatique ou du moins expressive de certains épisodes. Dans tous les cas, il y a une pensée de la forme, mais qui peut se déliter, ou n'être qu'une anamnèse d'elle-même. Ceci nous ramène à une commune conscience historique : sens de l'immanence d'un passé qui peut s'exprimer soit dans une fidélité à certains archétypes formels (Lutoslawski s'attache aux formes binaires ; Maderna reprend le genre du concerto dont il exploite les potentialités⁹¹), soit dans une mémoire née de la familiarité et de l'intimité avec certaines musiques, soit dans « une réplique au passé qui se constitue en citation⁹² ». *Ombres* (1970), pour douze ou vingt-quatre cordes, hommage à Beethoven, intègre deux mini-archipels. Mais dans *Archipel 2* déjà, Boucourechliev citait le *Quatuor à cordes* op. 132 de Beethoven.

« Commencer » et « finir » sont les deux termes de la réflexion sur la forme de Lutoslawski. L'écriture des *Archipels* se situe avant que l'œuvre n'ait réellement commencé, ou quand elle n'est plus que trace d'elle-même. « La pratique de la citation ne correspond pas, *Ombres* le prouve, à une simple imitation, mais à un désir de souvenir, à une anamnèse⁹³ ». Boucourechliev introduit au commencement le tremblement ou un coefficient d'incertitude. Cette esquisse, ce matériau sonore à l'état pré-musical, injecte « un état de veille permanent⁹⁴ ». L'écriture a eu pour fonction, outre de stabiliser « un état d'érudition » de stocker et de soulager la mémoire. Les écritures aléatoires inaugurent une forme d'oubli, du signe en premier lieu. Elles semblent se mouvoir soit dans un espace pré-langagier, à l'origine d'une matière à découvrir, soit dans un après, quand la surabondance des signes ne peut déboucher que sur leur déconfiture – là peuvent surgir des sédiments du passé, d'une mémoire enfouie –, soit enfin dans un aller-retour incessant, inquiet et parfois douloureux. L'écoute en est le seul garde-fou. L'œuvre ouverte réalise, ou du moins tente de réaliser ou d'approcher cette utopie schoenbergienne d'« une mélodie de timbres », d'une musique se disant et se faisant elle-même, avant qu'un quelconque discours ne vienne régir les relations entre les sons, un devenir qui se love sur lui-même dans un présent qui s'éternise et se dit dans l'instant de son énonciation. Cette récitation introduit, selon Charles, à une *narrativité première* :

Être, pour l'œuvre, c'est être-joué ou être-représenté ; et de même que la fête n'existe qu'à être célébrée, l'œuvre n'est elle-même, donc elle n'est *toujours la même*, qu'en demeurant, par l'irréductible singularité de son apparaître, incommensurable à ce qui a été et à ce qui sera ; en sorte que son identité est temporelle en un sens profond ; elle consiste dans la libération des trois dimensions du temps l'une par rapport à l'autre, chacune des trois – passé, présent, futur – n'existant que par son appartenance à l'intensité de présence du jeu ou du récit⁹⁵.

Cette fête, cette célébration, il revient à l'interprète de l'officier.

⁹⁰ André BOUCOURECHLIEV, *Les Archipels*, op. cit., p. 3.

⁹¹ On retrouve cette même idée de conflit chez Lutoslawski dans son *Concerto pour violoncelle et orchestre*.

⁹² Béatrice CHEVASSUS, « *Ombres* », *Entretiens*, 6 (1986), p. 6.

⁹³ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁴ André BOUCOURECHLIEV, *Beethoven*, Paris : Seuil, 1963, p. 6.

⁹⁵ Daniel CHARLES, « Musique et narrativité : L'écriture du bruit » (1984), *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris : Puf, 2001, p. 99.

Éléments bibliographiques

André BOUCOURECHLIEV, *Beethoven*, Paris : Seuil, 1963.

André BOUCOURECHLIEV, « Les mal-entendus », *La Revue musicale*, 314-315 (1978), p. 37-45.

André BOUCOURECHLIEV, *Les Archipels*, CD MFA 216101, 1993, p. 1-4.

André BOUCOURECHLIEV, *Dire la musique*, Paris : Minerve, 1995.

Earle BROWN, « Sur la forme » (1966), *Musique en jeu*, 3 (1971), p. 29-44.

Irina NIKOLSKA, *Conversations with Witold Lutoslawski (1987-1992)*, Stockholm : En Musiktidsskrift, 1994.

Bruno MADERNA, « Expérience compositionnelle de musique électronique » (1957), *Bruno Maderna / Heinz Holliger* (Philippe ALBÈRA, éd.), Paris / Genève : Contrechamps / Festival d'Automne à Paris, 1991, p. 34.

Bruno MADERNA, « La révolution dans la continuité » (1965), *Bruno Maderna / Heinz Holliger* (Philippe ALBÈRA, éd.), Paris / Genève : Contrechamps / Festival d'Automne à Paris, 1991, p. 35-36.

André Boucourechliev (Alain POIRIER, éd.), Paris : Fayard, 2002.

À *Bruno Maderna* (Geneviève MATHON, Laurent FENEYROU, Giordano FERRARI, édés.), 2 vol., Paris : Basalte, 2007 et 2009.

Benoît AUBIGNY, « Poetic and Dramatic Schemes in Lutoslawski's Vocal-Instrumental Works », *Lutoslawski Studies* (Zbigniew SKOWRON, éd.), Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 57-95.

Francis BAYER, « La forme bipartite dans la musique de Witold Lutoslawski », *Instantanés. Douze regards sur la musique*, Lillebonne : Millénaire III, 2003, p. 173-194.

Luciano BERIO, « Un inedito di Bruno Maderna », *Nuova rivista musicale italiana*, XII/4 (1978), p. 517-520.

Luciano BERIO, *Entretiens avec Rossana Dalmonte* (1981), Paris : Lattès, 1983.

Daniel CHARLES, *Gloses sur John Cage* (1978), Paris : Desclée de Brouwer, 2002.

Daniel CHARLES, *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris : Puf, 2001.

Béatrice CHEVASSUS, « Ombres », *Entretiens*, 6 (1986), p. 5-15.

Jean-Paul COUCHOUD, *La Musique polonaise et Witold Lutoslawski*, Paris : Stock, 1981.

Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte* (1962), Paris : Seuil, 1965.

Massimo MILA, *Maderna musicista europeo* (1976), Turin : Einaudi, 1999.

Henri POUSSEUR, *Fragments théoriques I. Sur la musique expérimentale*, Bruxelles : ULB, 1970.

Bodman RAE, *The Music of Lutoslawski*, Londres : Faber, 1994.