

Wolfgang Rihm

sculpteur ou jardinier

Il n'y a pas de compositeur qui, comme Wolfgang Rihm, embrasse d'un geste la musique, toute la musique. Sa personnalité est égale à son œuvre, gigantesque.

La profusion créatrice de Wolfgang Rihm – pas loin de cinq cents partitions – répond à une éloquence qui décrit avec précision et un grand luxe d'images une esthétique dont les idées centrales seraient le corps, le surgissement imprévisible et une liberté expressive qui mélange et confronte des langages hétérogènes, dont celui de la tonalité. Dès ses débuts, Rihm écrivait : « J'ai la vision d'un grand bloc de musique qui est en moi. Chaque composition est à la fois une partie de ce bloc et une physionomie précise à sculpter. Afin de voir qui je suis, je dois couper dans ma propre chair, m'ouvrir, demander à un miroir ce qu'il voit ¹ ». S'entourant de plusieurs tables de travail où sont disposées les différentes partitions à terminer, souvent dans l'urgence, celles-ci peuvent entrer en vibration, produire des rencontres, susciter des déplacements de figures ou de passages entiers de l'une à l'autre. Le compositeur veut s'immerger dans une polyphonie de processus de production, la composition relève de la performance, son lieu idéal est comparable à l'atelier de Picasso où « se » créent des rencontres fortuites entre les objets, des signes et les chutes, et non pas à la table ascétique où l'on trace d'un crayon 9H des grilles subtiles et des plans.

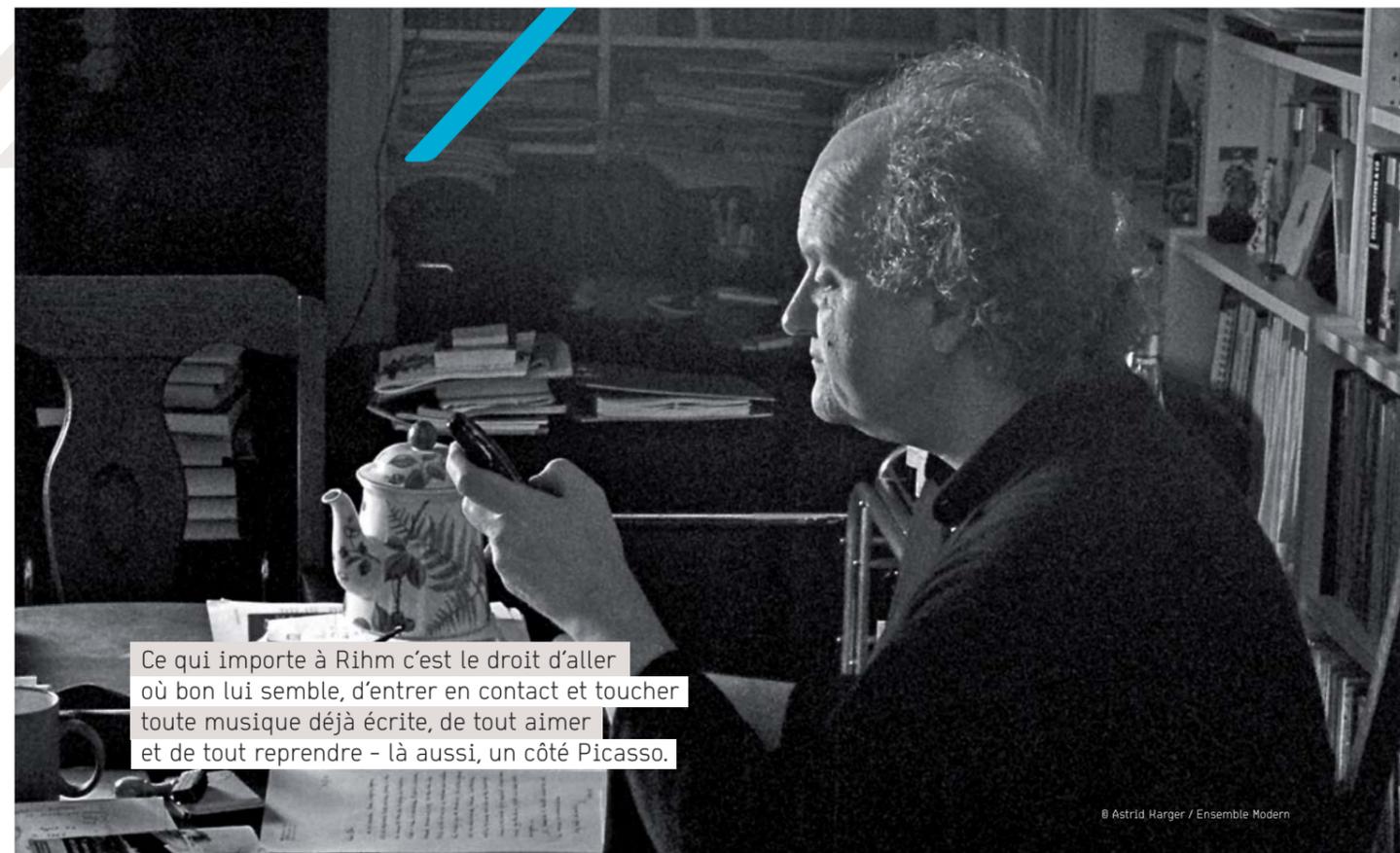
Rihm se voit aussi comme un sculpteur qui « dégage » une musique, à l'instar de Michel-Ange assurant que la statue était déjà dans le bloc de marbre. Il ne faut donc pas prévoir et construire une œuvre mais la faire apparaître ou s'emparer des bons éléments. « L'écriture que je dépose sur ma feuille m'est prescrite par la feuille.

C'est la même chose dans une improvisation : l'improvisation me joue. L'improvisation joue un grand rôle pour moi, la saisie de l'instant, et je sais bien sûr que ce que je saisis est une écriture qui va à ma rencontre. Cela peut être un piège, certes, mais je ne peux pas rester là, tremblant et immobile, de peur de tomber dans un piège. Je sais que cela existe, c'est une question de personnalité ; certainement il est dangereux de traverser la rue, mais si je reste là, je n'avance pas, donc j'y vais ».

Ailleurs, Rihm se décrit comme un jardinier qui ferait surgir des plantes – ce qui signifie qu'il est comme lui contraint à pactiser avec des forces végétaives, avec les humeurs du ciel et du corps, ou encore avec ce que les Grecs nommaient le *kairos* – le moment heureux, la bonne occasion, le choix heureux. Et il faudra que l'auditeur sente encore la vibration de la genèse et l'énergie de la capture, que la forme reste du côté d'un flux fructifère, et non de la structure refroidie : la conception que Rihm se fait de la création induit donc celle de la forme musicale. Celle-ci doit pouvoir dévier à chaque instant, s'interrompre, proposer des mutations, briser une courbe trop prévisible, avaler des éléments hétérogènes qui vont la nourrir : l'absence de directionnalité fait partie du projet. On aboutit alors à ce paradoxe que « la pièce qui naît est la recherche articulée de cette pièce », et à la négation de la conception traditionnelle d'une forme-objet au profit « d'états de musique ». Ce qui consolide la forme est sa fuite en avant. Enfin, écrire des états de musique signifie que la partition peut toujours être modifiée encore ; elle est dans un état d'inachèvement propice,

jachère en attente des prochaines idées, semences, occasions et pulsions. Comme un peintre qui ajoute une nouvelle couche à des œuvres (Picasso encore, Sigmar Polke, Arnulf Rainer...), une partition est un support que l'on peut découper, remonter sur une toile pour y insérer (entre les parties instrumentales ou par-dessus) de nouvelles lignes et de nouveaux blocs de musique.

Les premiers modèles invoqués par Rihm furent Mahler, Varèse, Busoni et le Schönberg de 1910, la vision d'une prose musicale dont le jaillissement peut aussi être assimilé à une psychographie : l'épicentre de son imaginaire reste l'expressionnisme allemand, le moment d'*Elektra* et d'*Erwartung* et que prolonge Karl Amadeus Hartmann – sensible tout particulièrement dans le triptyque *Drei Frauen* – moment d'une liberté extrême, où le langage harmonique complexe du post-romantisme conflue dans l'atonalité. Pour Rihm, « la tonalité n'est rien qu'un cas particulier de l'harmonie ; je veux dire que dans la série des harmoniques naturels, il y a tous les types d'intervalles, y compris les valeurs intermédiaires, microtonales. Je n'ai jamais composé vraiment de la musique tonale, mais je n'ai pas exclu les premiers rapports d'intervalles donnés par les harmoniques. Bien entendu, quand j'ai fait cela dans les années 70 – et je n'étais pas le seul, ce n'est pas du tout mon mérite personnel – c'était perçu comme une chose scandaleuse, comme non licite. Je n'en étais pas vraiment conscient, j'avais l'impression de faire une chose toute naturelle : ne pas procéder par exclusion, mais, pour ainsi dire, de me régler sur toute



Ce qui importe à Rihm c'est le droit d'aller où bon lui semble, d'entrer en contact et toucher toute musique déjà écrite, de tout aimer et de tout reprendre – là aussi, un côté Picasso.

© Astrid Harger / Ensemble Modern

la richesse des possibilités offertes ». Cette argumentation un peu jésuitique – qui fait comme si les connotations tonales n'étaient pas plus frappantes dans une musique contemporaine – se complète aussi par ce jeu de mots : « C'est le compositeur lui-même qui devient la tonique (puisque son corps articule par avance le son fondamental de la musique qu'il écrit) ». Ce qui importe à Rihm c'est le droit d'aller où bon lui semble, d'entrer en contact et toucher toute musique déjà écrite, de tout aimer et de tout reprendre – là aussi, un côté Picasso. « Je ne ressens pas la culture comme un poids, dit-il, mais comme une batterie, une pile, une énergie qui stimule ».

Or, il ne s'agit pas d'évoquer, d'invoquer, de parasiter ou de mélanger des citations, ni de s'aligner dans l'axe de grands ancêtres sélectionnés : l'écriture proprement rhizomatique de Rihm veut ces rencontres avec des figures et techniques connues, laissant une musique qui erre et divague dans un état d'irisation historique permanent. On ne s'installe jamais longtemps dans un affect ou un tour harmonique repéré – le compositeur coupe, interrompt de nouveau, va ailleurs ou raréfie la musique, comme dans le long

finale d'*Aria/Ariadne* (2001) qui semble creuser de l'intérieur un passage d'*Erwartung*. Dans son opéra *Hamletmaschine* (1983-86), d'après Heiner Müller, Rihm parle de « déchets culturels » que la musique compresse au point d'en faire de « l'huile pour moteur ». D'autres types formels ou affects sont au contraire longuement étirés, comme l'immense chant du concerto pour violon *Gesungene Zeit* (1991-92). Et toujours, des combinaisons inusitées et étonnantes d'instruments et de couleurs tiennent en échec les effets de reconnaissance : deux grands tambours interviennent dans le dernier lied du *Wölfl-Liederbuch* (1980-81), un tam-tam au début et à la toute fin de *Siebengestalt* pour orgue, des *woodblocks* dans le 7^e *Quatuor* (1985), des papiers froissés dans le 8^e *Quatuor* (1987-88). Certains instruments ne jouent pas pendant des sections entières, et permettent une focalisation sur une couleur particulière (quatrième section de *Chiffre IV* (1983-84) où l'effectif restreint, clarinette, violoncelle et piano, doit sonner comme un quasi-orchestre).

« L'arche formelle » doit donc apparaître comme toujours menacée par la rupture,

frôlant des dispositions rhétoriques éprouvées, pour les abandonner aussitôt ou bien les zoomer si longtemps qu'elles en sont dénaturées. Il est même absurde, dit-il, d'employer dans le théâtre musical la musique « pour étayer des rapports de causalité ». Tout est fait pour revendiquer la splendeur du discontinu. Ainsi, l'esthétique de Rihm illustre-t-elle peut-être de façon générale l'un des grands fantasmes philosophiques de la modernité, introduit depuis Nietzsche et Bergson : la valorisation de l'énergie, du flux et de l'acte en train de s'effectuer contre la production de formes stables, le pari sur l'indécis et l'ouvert contre l'objet constitué, le temps-durée contre l'espace mathématiquement découpé, le cheminement déclaré supérieur au but à atteindre.

Martin Haltenecker, musicologue

^{1/} Les citations sont extraites des écrits et entretiens de Wolfgang Rihm, *ausgesprochen, Schriften und Gespräche*, Zurich : Amadeus, 1997, ainsi que d'un entretien réalisé par l'auteur pour France Culture en 2001.