

## S'orienter selon Hermann Hesse Orientation to Hermann Hesse

Christoph von Blumröder

Volume 19, numéro 2, 2009

Stockhausen au Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/037448ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/037448ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

von Blumröder, C. (2009). S'orienter selon Hermann Hesse. *Circuit*, 19(2), 11–34.  
<https://doi.org/10.7202/037448ar>

Résumé de l'article

L'identité artistique de Stockhausen s'est forgée juste après la Seconde Guerre mondiale, durant la période entre les années 1948 et 1950, dans laquelle elle s'enracine. Pendant ces années, il était très créatif, particulièrement sur le plan littéraire, et à ce titre il était à la recherche d'une orientation, qu'il a trouvée chez Hesse. En 1949, quelques jours après son 21<sup>e</sup> anniversaire, Stockhausen fit parvenir à Hesse une lettre de six pages pour se présenter et lui offrir un de ses poèmes. Cette lettre, ce poème et la réponse encourageante de Hesse sont ici analysés, comme le sont aussi d'autres échanges épistolaires entre les deux hommes, quelques lettres de Stockhausen à son ami Karel Goeyvaerts, dans lesquels est examiné le roman de Hesse *Das Glasperlenspiel*, et un second poème de Stockhausen. L'oeuvre de Stockhausen s'est développée à partir de concepts thématiques et d'objectifs établis durant cette période.

# S'orienter selon Hermann Hesse

Christoph von Blumröder

(Traduction de Martin Kaltenecker et Elsa Rieu,  
avec une introduction de Martin Kaltenecker)

## Éléments de contexte

Dans le premier chapitre d'un livre remarquable de Christoph von Blumröder publié en 1993<sup>1</sup>, l'influence déterminante sur le jeune Stockhausen du *Jeu des perles de verre* (1943) de Hermann Hesse est détaillée de façon précise. Ce roman raconte la formation d'un orphelin, Josef Knecht, éduqué au sein de l'« ordre » des joueurs de perles de verre, situé à l'écart, en un pays « montagnoux<sup>2</sup> », ordre dont il va devenir le supérieur – Magister ludi – avant de le quitter de son propre chef pour retourner dans le monde. L'activité à laquelle s'adonnent les membres de l'ordre, qui sont aussi bien mathématiciens et historiens que philologues et musicologues, consiste dans le commentaire de l'ensemble des savoirs et dans l'établissement de liens entre eux, qui culminent dans le fameux *Jeu*. Celui-ci est décrit dans le roman soit comme une forme réglée de discussions (calquées sur les disputationes de l'université au Moyen Âge), soit comme l'équivalent du jeu d'un organiste qui couple différents registres : il s'agit de faire résonner et de combiner des motifs de l'histoire intellectuelle de l'Occident en produisant des formes quasi musicales. « Les manuels et les pédaliers explorent tout le cosmos spirituel, ses registres sont presque innombrables ; théoriquement, on pourrait reproduire sur cet instrument presque tout le contenu intellectuel du monde<sup>3</sup> », dit le narrateur, qui emploie également l'image d'un « boulier » dont les fils correspondent aux lignes d'une portée musicale, les boules ou notes symbolisant des valeurs et des contenus intellectuels<sup>4</sup>, ou encore celle d'une sorte de dissertation qui peut prendre comme sujet « le thème d'une fugue de Bach, ou une phrase de Leibniz ou des Upanishads<sup>5</sup> ».

Il s'agit donc de l'utopie d'un « langage universel » constitué des « figures et formules » tirées de toutes les sciences et de tous les arts<sup>6</sup>, et qui ne représente

1. Traduction, avec de légères coupures, du premier chapitre du livre *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXXII, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1993, p. 9-27.

2. Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*, Berlin/Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1957, p. 65.

3. *Ibid.*, p. 15.

4. *Ibid.*, p. 34.

5. *Ibid.*, p. 43. Sur la structure musicale du livre même de Hesse, voir par exemple les analyses de Siglind Bruhn, « Die Musik in Hermann Hesses *Glasperlenspiel* », *Musik & Ästhetik*, n° 37 (2006).

6. *Ibid.*, p. 44.

7. *Ibid.*, p. 153.

8. *Ibid.*, p. 40 et 259; lettre de Doris Stockhausen, dans Blumröder, *Grundlegung*, p. 87 et lettre de Hesse d'août 1949, citée plus loin.

9. *Das Glasperlenspiel*, p. 97.

10. *Ibid.*, p. 289.

11. *Ibid.*, p. 461.

12. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, vol. I, chapitre 1.

« ni une philosophie, ni encore une religion ; c'est une discipline à part qui se rapproche surtout de l'art, c'est un art sui generis<sup>7</sup> ». Le Jeu a connu des évolutions au cours des siècles, passant par exemple d'une pure virtuosité gratuite et « faustienne » (selon le terme mis à la mode par Oswald Spengler, et qui fait encore partie du vocabulaire des années 1950 en Allemagne, comme le montre la correspondance de Stockhausen<sup>8</sup>) vers la méditation de ces « figures et formules ». Un certain nombre de thèmes profondément allemands s'entrelacent ainsi dans le livre de Hesse, telle la réflexion sur la formation (Bildung) dans le roman d'apprentissage au XVIII<sup>e</sup> siècle ou l'attrait pour des micro-sociétés. On songe ici à la « Société de la tour » du Wilhelm Meister de Goethe, auquel Hesse emprunte d'ailleurs l'expression « province pédagogique » pour désigner le domaine des joueurs<sup>9</sup>; aux chevaliers qui gardent le Graal (la cérémonie publique du Jeu, célébrée solennellement chaque année, s'accomplit chez Hesse comme chez Wagner sur « la basse des cloches qui résonnent<sup>10</sup> »); au sanatorium de la Montagne magique de Thomas Mann, où le temps s'immobilise sur un fond de discussions sans fin ni décision entre le jésuite Naphtha et le franc-maçon Settembrini, à la veille de la catastrophe de 1914. À cette thématique de la société isolée – qui surgit encore chez Heidegger dans l'éloge de la province – s'ajoute la préoccupation pour l'ordre, la communauté organisée et la soumission à l'autorité, égide confortable de la concentration savante ou bouclier contre tout engagement politique.

Ainsi, quand le protagoniste – lui-même nommé Knecht, « serviteur » – fait l'éloge des « trois passions nobles : celle du jardinier, celle du pédagogue, celle de l'auteur<sup>11</sup> », il ne fait que condenser ce que Norbert Elias décrira comme l'idée d'une Kultur à l'allemande<sup>12</sup> – introvertie, intériorisée, séparant les valeurs morales de toute transformation active de la société, doutant des vertus de la discussion publique, à laquelle on préfère, pour prendre d'autres exemples que ceux du sociologue, le soin extrême appliqué à l'édition de dictionnaires et d'éditions monumentales, où l'exactitude et la précision sont considérées quasiment comme l'équivalent d'une éthique. Si le roman de Hesse (dont les premières esquisses remontent à 1931) est situé dans le futur, au XXV<sup>e</sup> siècle de notre ère, il développe en même temps des thèmes qui prédominaient dans les années 1920 : l'opposition entre le subjectivisme et l'individualisme fin de siècle qu'il s'agit de surmonter par des expériences collectives, par la création de nouvelles communautés ou en réaffirmant simplement l'autorité ; la question de l'intellectuel dont les questionnements risquent de corroder les valeurs, que le roman relie à la crise de la Réforme (la « question de Luther » à laquelle une lettre du jeune Stockhausen fait allusion) ; l'attrait pour des formes de spiritualité orientales, que les récits de Hesse lui-même avaient contribué à

répandre<sup>13</sup>. Quant à « l'ère du feuilleton », qui aurait culminé autour de 1900 dans l'explication de toute forme artistique à partir d'une psychologie, des goûts et des travers de son auteur<sup>14</sup>, elle aurait produit en retour le besoin d'une « régénération » dont l'un des exemples, cité par le narrateur, est le retour vers l'interprétation épurée de la musique ancienne dans le style et sur des copies d'instruments de l'époque<sup>15</sup>.

Les doutes de Knecht quant à la possibilité de tels exercices protégés de l'Esprit se préciseront au fur et à mesure ; il en vient à considérer que l'activité politique n'est pas méprisante<sup>16</sup>, qu'il y a même une « souffrance tragique » de l'homme politique et un sens à s'insérer dans la « structure organique du peuple (Volksgefüge)<sup>17</sup> ». Le joueur de perles lui apparaît alors comme un érudit occupé à quelque travail subtil mais qui ne remarque pas que la maison a pris feu, si bien que s'avivent les connotations négatives du pays isolé, nommé Castalie, évoquant non plus la chasteté, mais la caste et la castration<sup>18</sup>. Knecht songe d'abord à une synthèse entre vie contemplative et vie active, associée à l'image goethéenne de l'allégresse sereine (Heiterkeit), qui est elle aussi un topo des années 1920<sup>19</sup> ; à la fin, il quittera l'ordre en se faisant le précepteur du fils du politicien qui avait été depuis toujours son contradicteur. Entraîné dans un bain matinal par le jeune homme, qui vient lui-même de danser face au soleil levant une danse passablement dalcrozienne, les eaux glacées du lac ont raison des forces de l'ancien magister qui se noie.

Plutôt que d'interroger le symbolisme ambigu de cette mort – elle semble signifier à la fois qu'il est trop tard, que le moment de l'activité est passé, et que le choc de la réalité est mortifère –, il importe de voir que l'allégorie de Hesse n'accorde aucune place au Troisième Reich, ni comme horizon d'une catastrophe future ni comme épisode oublié au XX<sup>e</sup> siècle. Contrairement au Docteur Faustus de Thomas Mann, autre livre déterminant pour Stockhausen, qui marque au moins la compromission de l'art avec le Mal en variant le mythe gothéen, Hesse s'en tient toujours, en 1943, aux thématiques intellectuelles d'avant l'avènement du nazisme. Cet escamotage étrange explique sans doute le succès du roman dans l'Allemagne de l'immédiat après-guerre, dont le jeune Stockhausen est un exemple parlant. Aucune proposition intellectuelle nouvelle, aucun langage critique alternatif n'avait en effet surgi dans les années 1950 qui aurait analysé de façon précise ce que Blumröder appelle une époque de restauration – entre un existentialisme de droite, une littérature majoritairement fascinée par l'actualisation de fables et de mythes grecs, ou une critique de consumérisme chez des écrivains se raccrochant, tel Heinrich Böll, au prestige des églises données comme « victimes » du régime nazi<sup>20</sup>.

13. Sur le rapport à la culture de Chine et de l'Inde, voir *Das Glasperlenspiel*, p. 415 et p. 142 (Josef Knecht veut intégrer dans le Jeu le Livre du I Ching). En 1922, Hesse avait publié *Siddhartha*, et en 1931 son *Voyage en Inde*.

14. Sur « l'ère du feuilleton », voir *Das Glasperlenspiel*, p.18s et p. 28.

15. *Ibid.*, p. 26 et 36 et suivantes. Hesse fait allusion en particulier à l'*Orgelbewegung* visant la restauration ou la construction d'orgues baroques.

16. *Ibid.*, p. 210.

17. *Ibid.*, p. 293s et p. 320.

18. *Ibid.*, p. 383 et p. 344.

19. *Ibid.*, p. 260 (synthèse) ; sur la sérénité, p. 343 et 348-352. La fascination pour la figure de Goethe est illustrée par exemple par Stefan George, Rudolf Steiner, Rudolf Pannwitz, Hugo von Hofmannsthal, Harry Kessler ou Thomas Mann (dont *Lotte in Weimar* paraîtra en 1939).

20. On trouve déjà une critique du consumérisme dans le *Siddhartha* de Hesse, où il constitue la mauvaise forme de l'éternel retour, opposée à la perfection de la roue de Nirvana.

21. Michael Kurtz, *Stockhausen. Eine Biographie*, Kassel/Basel : Bärenreiter, 1988, p. 35.

22. *Das Glasperlenspiel*, p. 114 et 103 (contre les « non-créatifs »).

23. *Ibid.*, p. 87. On fait allusion ici au titre de l'ouvrage récent d'Hugues Dufourt, *Mathesis et Subjectivité*, Paris : Musica falsa, 2007. C'est bien entendu Olivier Messiaen qui incarnera par la suite pour Stockhausen cette synthèse entre spiritualité, spéculation formelle et inventivité.

24. Blumröder, *Grundlegung*, chapitre I, p. 44-69.

25. *Ibid.*, p. 53.

26. *Ibid.*, p. 68.

27. *Ibid.*, p. 56.

Michael Kurtz, dans sa biographie de Stockhausen, rappelle que dès 1938 les crucifix avaient été supprimés dans les écoles (la Rhénanie étant une terre catholique depuis toujours) et que dans la famille du compositeur la prière s'était faite à la maison<sup>21</sup>. L'intériorisation des affects religieux, les sentiments ambivalents face à une communauté quelle qu'elle soit, mais aussi le besoin d'une direction spirituelle – d'une « orientation » selon le terme de Blumröder – expliquent sans doute la forte identification à Knecht chez le futur compositeur, qui avait perdu sa mère en 1941 et son père en 1945. Il a dû relever aussi, dans le roman de Hesse, la condamnation de l'activité créatrice chez les Castaliens – faire des poèmes y est considéré « comme quelque chose de vraiment impossible, impensable, ridicule et prohibé<sup>22</sup> » –, encouragement a contrario pour envoyer ses propres effusions lyriques au récent prix Nobel.

Actualisant l'ancienne thématique entre musique et nombre, un passage du roman de Hesse défend également la place de la subjectivité au sein de la mathesis : « Sache-le bien : on peut être un logicien rigoureux ou un grammairien tout en étant plein d'imagination et de musique. On peut être interprète ou joueur de perles de verre tout en se dévouant totalement à la loi et à l'ordre »<sup>23</sup>. Blumröder a montré dans une analyse précise de *Kreuzspiel* (1951) comment l'idée de départ de ce « jeu croisé » est à la fois traduite, infléchie et compliquée dans sa réalisation définitive, illustrant cette même synthèse entre fantaisie et rigueur<sup>24</sup>. En douze phases, un ensemble de six hauteurs situé dans le registre aigu descend progressivement vers le grave, alors qu'un autre ensemble de six hauteurs accomplit le trajet inverse du grave vers l'aigu. Les permutations de hauteurs à l'intérieur de cet ensemble répondent également à l'idée du croisement par pli et dépli, alors qu'une série d'intensités (six degrés) ajoute des rehauts, des accents et des tuilages, et que le croisement systématique est combiné par ailleurs avec une série qui règle les distances entre les entrées (douze degrés), produisant « un champ aperiodique de durées<sup>25</sup> ». Or, Blumröder relève dans les esquisses de l'œuvre deux citations des Évangiles directement liées à ce croisement : « Car celui qui s'élève lui-même sera rabaisé ; celui qui s'abaisse lui-même sera relevé » (Luc 14, 11) et « Ainsi les derniers seront-ils les premiers et les premiers seront-ils les derniers » (Matthieu 20, 16), qui font signe vers la permanence d'une inspiration religieuse<sup>26</sup>.

L'autre idée de départ de *Kreuzspiel* était celle d'une voix qui apparaît et disparaît de nouveau<sup>27</sup>, remplacée finalement par deux instruments à vent, le hautbois et la clarinette basse. C'est seulement quand les groupes de hauteurs se croisent dans le registre médian que ces instruments se font entendre, donnant l'impression « de l'imitation musicale d'un processus naturel, celui de la genèse et de la dissolution d'une forme (Gestalt), à travers un 'devenir

intérieur' perpétuel, de l'ordre des éléments<sup>28</sup> ». Cette genèse est par ailleurs précédée d'une introduction au piano et aux tumbas dont l'une des fonctions est de signaler une progression à partir de l'inaudible, « qui capte et ordonne les sons pour les amener vers la zone de la perception humaine<sup>29</sup> », et que Blumröder compare aux sonorités inaudibles dont parle le poème Der Saitenmann cité dans le chapitre traduit plus loin.

Organiser la musique de manière parfaite – à l'image du Jeu de perles de verre qui est « recherche de la perfection sous forme symbolique, alchimie subtile, rapprochement progressif du seul esprit uni au-delà des images et de multiplicité, donc de Dieu<sup>30</sup> » – a pu être ressenti par le compositeur comme une activité quasi blasphématoire, qui consiste à concurrencer Celui dont il dira plus tard qu'il est « le plus grand musicien de tous les temps, le plus grand compositeur<sup>31</sup> ». Blumröder retrace ces différentes réflexions de Stockhausen dans la correspondance de 1952, qui tourmentent autour des notions de « l'approche » de la perfection comme « mission », comme soumission ou « acceptation du fait que l'esprit se communique sans le détour des mots<sup>32</sup> ». C'est la visée d'une perfection qui importe, « la perfection de l'élément musical apparu ; la perfection de la simplicité innocente, de la foi, de l'amour d'un homme, la perfection d'une construction en pierre – et non la musique, l'homme, l'église, là où l'idée de perfection ou la perfection t'avaient sollicité<sup>33</sup> ».

Cette vision de l'activité créatrice comme soumission et du compositeur comme point de passage de la perfection s'accompagne alors d'une critique du geste de révolte de Josef Knecht qui avait fasciné l'adolescent. En 1951, Stockhausen écrit à Goeyvaerts que

*l'avant-gardisme momentané de Knecht est un conservatisme historique – c'est ainsi que je le vois aujourd'hui –, la division du tout au profit d'un seul ou de quelques-uns. Je crois à nouveau dans la hiérarchie et son caractère intemporel, donc plutôt à une passivité éveillée qu'à une révolution sûre d'elle-même ; Josef Knecht, ainsi, est allemand, protestant, romantique – et même, aussi paradoxal que cela puisse paraître tout d'abord – communiste en ce sens précis : négation de l'ordre hiérarchique à partir du sentiment subjectif d'être déconsidéré [...]. Il quitte le Jeu de perles de verre, la possibilité du Jeu – il se trahit lui-même<sup>34</sup> ».*

Cette réévaluation de l'ordre hiérarchique s'accompagne de l'élaboration de l'idée de la composition comme ordre sonore (Tonordnung), à laquelle Blumröder consacre des pages éclairantes qui débouchent sur l'analyse du Klavierstück III<sup>35</sup>. L'ordre sonore, lié à une contemplation méditative, est décrit par Stockhausen en un langage légèrement heideggerisé comme

*référé à la faculté de l'homme de percevoir des sonorités ordonnées. Perception veut dire ici : exister en leur sein et les endurer sans intention [...]. Ordre signifie ici : la*

28. *Ibid.*, p. 60 (le « devenir intérieur » est une expression du compositeur). Notons que Stockhausen définit aussi à l'époque les séries comme des « êtres » (*ibid.*, p. 94).

29. *Ibid.*, p. 65.

30. Hesse, cité par Blumröder, *Grundlegung*, p. 69.

31. Entretien de 1988, cité par Blumröder, *Grundlegung*, p. 88.

32. *Ibid.*, p. 82 et 88.

33. *Ibid.*, p. 89.

34. *Ibid.*, p. 71. C'est déjà le reproche formulé dans le roman par le père Alexandre, *Das Glasperlenspiel*, p. 443.

35. Blumröder, *Grundlegung*, p. 116-137.

36. Texte I, Köln : Du Mont Schauberg, 1964, p. 18, cité par Blumröder, *Grundlegung*, p. 120.

37. *Ibid.*, p. 72, 215 et 131.

38. *Phantasien über die Kunst*, Leipzig, Reclam, 1973, p. 53, 65 et 110.

39. Blumröder, *Grundlegung*, p. 90. Sur l'écoute méditative et soumise, p. 118.

dissolution de la partie dans le tout, de ce qui est divers dans ce qui est uni. Les critères de l'ordre sont la richesse des relations et l'absence de contradictions. Le but de l'activité ordonnatrice est de se rapprocher d'aussi près que possible de la perfection concevable de l'ordre en général et en particulier. La représentation de l'ordre déclenche chez l'artisan des principes d'ordre<sup>36</sup>.

Blumröder, qui cherche avant tout à déconstruire l'idée d'un tournant chez Stockhausen, quand celui-ci affirme à la fin des années 1960 son intérêt pour une musique intuitive et des formes de spiritualités orientales, décèle dans cette définition une « teneur métaphysique ». Son texte rétablit en même temps de façon étayée un équilibre entre l'analyse formelle de la musique sérielle et une approche herméneutique, face-à-face traditionnel dans la musicologie depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au moins. Curieusement, le roman de Hesse abordait lui aussi cette opposition. Knecht distingue par exemple entre « associations légitimes » – compréhensibles pour tout le monde – et « privées ou subjectives », illustrées par l'évocation (ici quasi proustienne) de la senteur d'une haie de lilas dans l'introduction d'un lied de Schubert. Il distingue aussi entre deux manières de jouer le Jeu, l'une formelle, et l'autre psychologique, qui en prolonge chaque étape par une « méditation », visant « l'expérience de ce qui est parfait et divin », mais dont le maître souligne la vertu « pédagogique » ; Knecht tient par ailleurs que le « sens » de la musique ne doit pas être expliqué, « qu'il n'a pas besoin de moi<sup>37</sup> ».

Si Stockhausen semble comprendre l'œuvre comme « ordre sonore » dans les années 1950, il s'inscrit en même temps dans la tradition romantique qui conçoit la musique comme cristallisation autonome, déjà formulée dans les Fantaisies sur l'art (1799) de Tieck et Wackenroder. « La musique pourrait vivre dans un monde refermé sur lui-même », affirment-ils. « Est-ce qu'on répond ici à des questions ? Est-ce qu'on nous révèle des secrets ? – Certes non ! mais au lieu de toute réponse et révélation, on nous montre de belles formes de nuages, dont la contemplation nous calme, nous ne savons comment. » Dans la musique instrumentale, « l'art est indépendant et libre, il se prescrit lui-même ses propres lois ; la [musique] improvise et joue sans but et sans finalité, mais exprime ce qu'il y a de plus profond et de plus merveilleux à travers ses badineries<sup>38</sup> ». Ici donnée sous la forme de l'arabesque, de l'ineffable ou d'un langage angélique, la figure du cristal se présentera chez Eduard Hanslick comme « jeu de formes sonores en mouvement ». Chez Stockhausen, l'image fut sans doute aussi nourrie par l'écoute de la musique de Bali, à Paris, en février 1953, musique « d'une beauté indicible » qui tient à la « précision et la diversité rythmique, à tout un jeu sans expression, une maîtrise, une musique qui tournoie sur cinq hauteurs, jamais et toujours identique<sup>39</sup> ».

Or, cette apparente autonomie est presque toujours le prête-nom d'une métaphysique. Pour le musicologue, il ne s'agit pas alors d'appliquer une herméneutique psychologisante – que pourraient appeler certaines figures autobiographiques dans des œuvres ultérieures de Stockhausen<sup>40</sup> – mais, comme chez Webern, de souligner que l'autonomie s'étaye d'une forme de spiritualité qui coiffe la cohérence structurelle. Le texte de Blumröder indique une voie pour compléter la vérification des calculs par une contextualisation herméneutique, sans tenir ni l'un ni l'autre pour le fin mot du commentaire analytique.

Martin Kaltenecker

\*

L'identité artistique de Stockhausen prend forme entre 1948 et 1950, et elle s'enracine profondément dans l'après-guerre. Durant ces années, son activité créatrice s'exerce avant tout dans le domaine littéraire – d'après l'état actuel des connaissances, son tout premier poème date du 2 mai 1948<sup>41</sup>. Stockhausen, cherchant à s'orienter dans ce domaine, trouve un repère en la personne de Hermann Hesse. Sa pensée, qui se cristallise de manière spécifique à partir de 1951, de même que la posture compositionnelle qu'il adoptera ultérieurement seront profondément influencées par l'écrivain, et ne subiront plus de modification substantielle par la suite. Jusqu'à nos jours, les œuvres de Stockhausen ont développé les principes et objectifs arrêtés à cette époque ; dès ce moment, il a ordonné intellectuellement une grande partie de ce qu'il cherchera plus tard à exprimer à travers sa musique [...].

Si l'on considère le spectre affectif très large qui se reflète dans les essais littéraires de Stockhausen, on remarque qu'ils contiennent certes des notations heureuses, mais laissent avant tout transparaître un manque d'assurance existentielle très profond. Les poèmes et nouvelles, souvent chargés de réminiscences autobiographiques, sont autant d'instantanés de la vie intérieure d'un jeune orphelin rejeté hors du cours ordinaire de la vie ; ils reflètent des blessures morales causées par les atrocités de la guerre, mais renseignent aussi sur un besoin de soutien et de sécurité. Certes, ces poèmes – comme Stockhausen l'a expressément fait savoir – n'ont jamais été destinés à la publication, fût-ce de manière posthume. Nous nous contenterons donc ici d'isoler un seul de ces travaux, qui nous semble paradigmatique : un poème de mars 1949 intitulé *Knabe im Frühlingsmorgen* (« Jeune garçon par un matin de printemps »)<sup>42</sup> :

40. Par exemple, dans *Momente* (1963), les différents moments représentent Stockhausen (S), sa première femme Doris (D) et sa compagne Mary Bauermeister (M). Voir les récents souvenirs de cette dernière, « Kala Kalessa Bau ! », *Musik Texte*, n° 117 (2008).

41. Cette remarque s'appuie sur l'examen d'un carton qui se trouve en possession de Stockhausen, et qui contient, outre quelques fragments isolés, un classeur (A 4) qui rassemble principalement des dactylographies faites par une secrétaire, datant de la période 1948-1950.

42. Dans le classeur mentionné ci-dessus, la date inscrite est celle du « 21. IV. 49 » (sous le titre modifié *Der Knabe im Frühling*), mais dans la copie autographe de l'été 1949, Stockhausen inscrit celle de mars 1949.

Le soleil au regard plongeant se fixe  
à la branche hivernale, noire et dénudée,  
de la cime estropiée et tordue – comme en visite –  
et instille en bâillant ses traces dans un bonheur d'enfant.

D'un coup, une sombre bourrasque balaie la maison  
atteignant le squelette d'un arbre et un couple d'oiseaux;  
chassant les éclats de soleil des cheveux de l'enfant  
elle éteint amèrement les étoiles vaporeuses.

Maintenant le jour jaillit. Le soleil embrase  
avec la vigueur d'une mariée la ceinture des nuages.  
Le bras blanc d'un enfant se porte vers ce lieu de lumière  
et, oh douleur!, s'ouvre les veines sur la pierre.

Dans le souffle que répandent les fleurs,  
un léger parfum de tristesse se mêle à la joie première,  
où se berce la rosée.

Les merles sifflent, gâtés et inconscients,  
leurs douces questions pleines de volupté,  
qui résonnent chastement dans le charme amoureux.

Une petite larme de sang baise le front de l'enfant  
– son regard erre, éperdu, comme dans un caveau –  
et de la vermine abjecte dévore lentement son cerveau.

Nul besoin d'une interprétation très poussée pour identifier les motifs autobiographiques de ce poème – dont la qualité poétique n'est pas l'objet de cette discussion – et reconnaître dans ce « jeune garçon par un matin de printemps » Stockhausen lui-même, méditant sur sa vie passée et sa situation présente: la première strophe expose la joie d'une jeunesse innocente, déjà menacée cependant par la mort qui se présente sous les traits d'un paysage hivernal, dénudé et mutilé; les ténèbres et la destruction (celle de la guerre) font irruption dans la deuxième strophe, terrassant l'innocence juvénile; la troisième strophe évoque le renouveau printanier, dont le jeune garçon blessé à mort est exclu; de nature idyllique, les quatrième et cinquième strophes, quoique empreintes de tristesse, font miroiter la promesse d'une joie de vivre et d'un amour naïfs; la sixième strophe marque en revanche le retour macabre de l'atrocité qui terrasse le jeune garçon, et – on ne saurait l'exprimer de manière plus radicale – « de la vermine abjecte [qui] dévore lentement son cerveau » (allusion peut-être aux victimes des bombes au phosphore, que

l'auteur du poème avait côtoyées alors qu'il était en service commandé à l'hôpital militaire de Bedburg) [...].

Stockhausen, dans cette tentative de se libérer par l'écriture du poids du vécu, réagit déjà ici d'une manière tout à fait spécifique et que l'on pourrait en première approche circonscrire comme suit, au risque de forcer à l'extrême l'interprétation (même si les aspects que l'on souligne trouveront une confirmation par la suite). Le poème, ou l'art plus généralement, représente un refuge, une sorte de domaine détaché de la réalité censé offrir un appui et un espoir, tout en permettant de conserver son identité. Même si les conflits vécus dans le monde réel ne peuvent être résolus positivement au sein de ce reflet ou contre-reflet qu'est l'art, c'est pourtant là qu'on cherche à les régler et à les maîtriser. Cette poétique se rapproche donc d'une certaine manière de la conception romantique de l'art, qui vise à combler par la création poétique les insuffisances de la réalité, aspect moins important pourtant que la problématique humaine fondamentale à laquelle fait allusion ce poème : la possibilité même d'exister pour le « jeune garçon par un matin de printemps », entre le « caveau » et un « lieu de lumière ». Cette tension qui marque la vie de chacun constitue le fondement de l'œuvre de Stockhausen ; ce pas transcendant vers la lumière (pas encore réussi dans le poème de 1949), elle-même une métaphore du divin, deviendra une thématique prédominante et caractéristique dans la musique de Stockhausen, jusqu'au cycle d'opéras *Die sieben Tage der Woche* (« Les sept jours de la semaine ») commencé en 1977, dont le titre principal, *Licht* (« Lumière ») convoque directement cette interrogation fondamentale.

En mai 1949, Stockhausen conçoit un projet ambitieux qui témoigne du sérieux accru de ses efforts littéraires, et qu'il réalise durant les vacances d'été : il accomplit pour ainsi dire une retraite à la campagne, à Blecher, et commence le 2 août à écrire un roman, *Geburt im Tode* (« Naissance dans la mort »), qui traite de la vie d'un grand mogol indien, Humayun (1507-1556). Il l'achèvera le 20 septembre 1949<sup>43</sup>. En même temps, Stockhausen cherche un avis qualifié sur son travail et il s'adresse pour cela sans ciller à Hermann Hesse, dont la lecture du roman *Das Glasperlenspiel* (« Le Jeu des perles de verre ») l'avait captivé un an auparavant. À ce moment, en 1948, il avait certes été tout aussi impressionné par *Doktor Faustus* de Thomas Mann (ce qui ne peut être exposé en détail ici), mais la fascination exercée par Hesse, que nous expliciterons plus loin à partir des mots mêmes de Stockhausen, l'a finalement emporté. Le 13 août 1949, quelques jours donc avant son vingt et unième anniversaire, il écrit une lettre de six pages manuscrites et qui contient, outre trois autres morceaux choisis, le poème *Knabe*

43. Voir Kurtz, *Stockhausen*, p. 45 et suivantes. L'auteur présente dans son résumé certains passages qui, d'un point de vue actuel, représentent des traits typiques de la pensée de Stockhausen. Toutefois, décrire la mort de Humayun comme un « accident curieux » (*ibid.*, p. 45) est une mystification inutile ; en vérité, la mort personnifiée va chercher le protagoniste et l'enlève, en retirant sous lui l'escalier de la bibliothèque ; les raisons pour lesquelles le récit de Stockhausen est qualifié de scénario pour un film et non comme un roman (p. 46) restent obscures ; quant aux développements concernant la musique, présentés ainsi hors du contexte, ils sont déformés et au fond incompréhensibles.

44. Cette lettre de Stockhausen est la première d'une série de quatre en tout que l'on peut consulter dans le fonds Hesse à la Schweizerische Landesbibliothek à Berne. L'intitulé complet de l'en-tête est le suivant : « z. Zt. Blecher b. Burscheid, den 13.8.49 ».

*im Frühlingmorgen* (intégré par ailleurs dans le roman *Geburt im Tod*)<sup>44</sup>. Le fait que Stockhausen se soit adressé au prix Nobel de littérature de 1946, c'est-à-dire à l'une des autorités poétiques les plus considérables, souligne tout d'abord le sérieux de sa requête et l'importance qu'elle représente pour lui. On peut considérer par ailleurs la décision de s'adresser à Hesse comme l'indice incontestable de l'assurance de Stockhausen ; le début de sa lettre montre cependant que s'il nourrissait ce désir depuis longtemps, il en avait aussi longuement délibéré avant de passer à l'acte :

Cher Monsieur Hesse,

Peut-être comprendrai-je plus tard ce qui m'a donné le courage de vous parler enfin, et je pense – ce serait établi si je me regardais dans un miroir – que mes joues sont en feu, d'un rouge écarlate, comme si on les avait giflées. C'est peut-être de honte, d'une honte désespérée, ou bien vain résidu (*klingendes Gescherbe*) d'une naïveté faite de confiance et d'assurance inconscientes, d'une atmosphère juvénile préservée et pardonnable. Ne me pardonnez rien, pas même la formule « Cher Monsieur » si vous la jugez mal à propos et immature, je vais devoir me calmer une fois franchie cette étape irrévocable. Mais je ne veux pas avoir à regarder le miroir ni l'horloge ; l'impuissance qui en résulte peut très bien entretenir cet emprisonnement pitoyable parmi les miroirs et les cadrans, je ne supporterai guère longtemps, malgré tout, que le cours meurtrier du temps s'arrête – je l'entends comme un métronome.

Ce passage, hormis les scrupules bien naturels qui s'emparent de Stockhausen au moment où il commence à rédiger sa lettre, illustre autre chose encore : la lettre ne ressortit pas au type ordinaire d'une correspondance, si tant est que l'on puisse dire cela au vu du destinataire : Stockhausen, au-delà des poèmes joints, se place en somme dans une interaction avec la personne du destinataire, en une sorte d'invocation poétique [...].

Le style élevé qui frappe dès les premières lignes, une tonalité tragique qui tire vers le pathos, reflète la manière dont Stockhausen considère sa situation existentielle d'alors : c'est l'expression de ce sentiment désespéré d'une déréliction (*Geworfenheit*) existentielle, où l'être est « emprisonnement pitoyable parmi les miroirs et les cadrans ». Les miroirs représentent la mise à l'épreuve d'une confrontation constante où nous nous scrutons nous-mêmes, et les cadrans, l'absence de sens de la vie, qu'on peut comprendre seulement quand elle se consume à la manière d'une machine qui fonctionne à l'aveugle – métronome qui divise et propulse l'écoulement réglé du temps.

Après cette introduction, Stockhausen entreprend de justifier son appel. S'il remarque, de façon habile d'un point de vue rhétorique, qu'il n'a « jamais mieux compris qu'à cette heure » la raison pour laquelle il écrit sa lettre, c'est là un indice du caractère savamment construit de cette poésie épistolaire, où Stockhausen développe les raisons qui l'ont poussé à agir. Voici les premières (les plus décisives seront présentées à la fin de la lettre) :

À dire vrai, je n'ai jamais mieux compris qu'à cette heure pourquoi je voulais vous écrire. J'aurais peut-être pu expliquer cette absence de raisons à ma mère, mais elle ne dispose plus d'aucun temps pour m'écouter, et je ne sais même pas si elle pourrait comprendre – ce serait bien la première fois – mes élucubrations : où donc sont les morts qui nous comprendraient le mieux ? Mais tout cela ne lui plaisait pas, et elle se montra certainement très intelligente, quand elle affirma, une nuit de l'an 33, que le ciel était au grenier et l'enfer dans la cave ; à l'époque, j'avais presque cinq printemps, et aujourd'hui, je ne sais plus si le ciel n'est pas l'enfer et le temps l'intemporel. Mais voilà qui m'inquiète moins, puisque je suis sans doute trop bête pour ne pas comprendre en me désespérant qu'on ne peut rien savoir ; ce qui me torture plutôt, c'est la certitude de ne pas encore être admis, d'être tourné en ridicule, et systématiquement incompris. Et ce n'est pas mon père, tel que je crois le connaître, qui me comprendrait ; est-ce qu'il en irait autrement au fond s'il n'était pas en train de pourrir dans quelque trou moisi de ce sol de guerre ? Reste alors ce mince filet de personnes triées que j'autorise à parvenir jusqu'à moi, hier et jadis – tous, il se contentent de l'Unique, et d'eux-mêmes, exactement comme moi, qui suis un quelconque parmi eux ».

Cette évocation par Stockhausen de la solitude et de l'incompréhension auxquelles se heurte le jeune homme dans l'après-guerre, où chacun se préoccupe au premier chef de sa propre personne et de sa survie (et il suppose par ailleurs que cela n'y changerait rien si ses parents vivaient encore), fait non seulement penser au poème *Knabe im Frühlingmorgen* par ses expressions parfois radicales, mais aussi par l'idée d'une possible issue, envisagée quand il évoque cette mésentente avec les « morts qui nous comprendraient le mieux ». Pourtant, là aussi la perspective d'une transcendance est barrée et se retourne en son contraire : la désorientation, le doute quant à une raison divine et ordonnatrice, la confusion profonde – au-delà de l'exagération évidente qui caractérise ce passage – qui fait que l'on ne sait plus « si le ciel n'est pas l'enfer et le temps l'intemporel ».

Remarquable dans ce contexte est aussi la phrase de sa mère, prononcée en 1933 dans un moment d'égarement, qui affirme « que le ciel est au grenier et l'enfer à la cave ». Cette expérience d'enfance a marqué durablement le compositeur, puisqu'à part sa mention dans la lettre, elle est intégrée à la fois dans le roman écrit à l'époque, *Geburt im Tode*, ainsi que dans l'opéra *Donnerstag* (« Jeudi »), du cycle *Licht*, composé trois décennies plus tard. Dans la première scène, *Kindheit* (« Enfance », 1979)<sup>45</sup> du premier acte (*Michaels Jugend*, « Jeunesse de Michael »), la mère descend l'escalier de la maison après une tentative de suicide du père, et indique la porte de la cave en disant : « Là, en bas, c'est l'enfer » (mesure 240), puis, retournant vers l'escalier, elle ajoute : « Là-haut, c'est le ciel : je veux aller au grenier » (mesures 244 et 245). De façon générale, l'œuvre musicale de Stockhausen est caractérisée par cette opposition entre les catégories du « haut » et du

45. Partition Kürten 1984.

46. Le rappel de deux compositions de nature totalement différente devrait suffire ici. Stockhausen conçut ainsi *Kontakte* pour sons électroniques, piano et percussions (1959-1960) comme une pièce composée de dix-huit parties nommées « structures », six d'entre elles étant purement électroniques, six autres purement instrumentales, six autres encore représentant un équilibre strict entre les deux. Or, l'ordonnement des structures obéissait à une transformation des timbres, allant de la profondeur la plus sombre (bruit profond du métal dans la structure I à dominante instrumentale) à la hauteur la plus claire (bruits aigus aux bois à la fin de la structure XVIII, purement électronique). Étant donné que Stockhausen avait prévu dans une esquisse précédente (cf. R. Toop, *Stockhausen's Electronic Works: Sketches and Work-Sheets from 1952-1967*, Interface: 1981, p. 185 et suivantes) de qualifier les trois types de constellations sonores de « terrestre » (instrumental), « terrestre-céleste » (électronique-instrumental), et céleste (électronique), le déroulement sonore de *Kontakte* apparaît comme une ascension partant du terrestre et allant vers le céleste.  
VOIR LA SUITE DE LA NOTE À LA FIN DE L'ARTICLE

« bas » (associées à toutes sortes d'oppositions conceptuelles), dans un sens métaphysique<sup>46</sup>.

Après avoir décrit dans cette lettre du 13 août 1949 son isolement dans un environnement peu compréhensif, Stockhausen en vient plus précisément à la raison pour laquelle il s'adresse justement à Hesse :

Il reste ce qui est si étrangement vivant et qui m'est ouvert, et face à quoi la honte peut se taire : la modestie du mot écrit, de la toile peinte, de la sonorité gelée des Grands, dont la personnalité, le cœur sincère et le discours salvateur reposent sur leur dévouement – par humanité, par habitude du sacrifice –, sur le renoncement au penchant de considérer leurs tourments personnels, leur besoin d'être aimés et compris. Ils se livrèrent, se soumièrent aux mains cruelles de ceux qui s'en emparent, avides, déracinés, incapables, insuffisants. Je vous dis « Cher Monsieur », et, en réalité, je pense à ces îlots de pensée qui s'élèvent au-dessus de vous, à vos œuvres, le monde d'un renoncement au-delà de votre personne, le monde où se sacrifie un amour tangible, libérateur et gratifiant – et par là s'ouvre le gouffre qui paralyse mon action actuelle, qui en a fait cette idée fixe et orgueilleuse.

À cet endroit, la conception de l'art de Stockhausen, esquissée en partie dans *Knabe im Frühlingsmorgen*, se concrétise de manière décisive, et ses traits principaux sont depuis lors restés les mêmes. Tout d'abord, l'interprétation proposée plus haut, à savoir que l'art, pour Stockhausen, est un refuge indépendant, coupé de la réalité, se trouve confirmée par les explications mêmes du compositeur : face à la réalité d'une vie finalement morte, les œuvres poétiques, picturales et musicales représentent le véritable « vivant singulier », « ouvert » à ceux qui cherchent un appui, au sens d'un domaine éthiquement pur, doué d'une force « salvatrice ». En second lieu se trouve fixé ainsi le rôle de l'artiste : il doit se sacrifier pour l'humanité, renoncer à ses intérêts personnels et au désir d'être reconnu par ses contemporains, tout au service de ses œuvres. Enfin – et c'est là la quintessence du passage cité, le cœur même de la conception de l'art chez Stockhausen –, les œuvres s'élèvent au-dessus de leur auteur, pour exister dorénavant à la manière d'« îlots de pensée » qui dépassent sa personne, métaphore qui saisit clairement l'idée d'une œuvre comme refuge spirituel, subsistant pour lui-même.

Stockhausen atteint donc ici un point important de son argumentation, en confiant à Hesse qu'il s'adresse certes à lui comme à la seule personne de confiance qui lui soit accessible, mais aussi avant tout au créateur d'« îlots de pensée » particulières. En accord avec l'image positive qu'il a proposée d'un tel art, Stockhausen se présente soudain d'une manière radicalement différente : ce n'est plus le « désespoir » qui l'aurait poussé à écrire, mais bien plutôt la « satisfaction » :

Le désespoir, la détresse, l'éclatement, voilà ce qu'elle pourrait peut-être expliquer [l'« idée fixe » de rédiger cette lettre], mais ce n'est même pas cela. Je ressens au fond en moi de la satisfaction, ainsi qu'une aspiration très précise – qui s'apparente à un état d'euphorie – à la réalisation, à la réussite, à la prise de conscience, à la maîtrise, au point que parfois, dans cette solitude choisie, le sentiment effrayant de la prétention et de l'arrogance surgit en moi. Jusqu'au moment de votre anniversaire, dont je voulais faire l'occasion un peu dérisoire de vous écrire, cette pensée s'est mêlée au sentiment amer que j'ai décrit, et j'ai attendu jusqu'à aujourd'hui, car je puis être à la fois excité et ouvert – depuis combien de temps ne suis-je « ouvert » –, détendu, si tant est que cela soit encore possible après autant d'auto-flagellation.

Dans cet état en quelque sorte décanté, « excité et ouvert » – là aussi une description caractéristique de l'idéal créatif –, Stockhausen peut produire, à la fin de la lettre, les dernières raisons essentielles pour lesquelles il s'est adressé à Hesse :

Il y a assez de lucidité en moi pour voir combien peu j'ai pu confesser de tout cela, ou décider de révéler, à un professeur, à un camarade ou à une femme qui se tait – pardonnez-moi si j'ai pris cette liberté singulière avec vous, et si je vous ai sollicité –; c'est là le sentiment le plus heureux, la plus belle part vécue de tout secret – que « l'amour s'immisce partout » –, quand on peut adresser une prière à un grand homme. Grâce à la distance, ce « pouvoir » m'a été donné, vous m'avez appelé par l'intermédiaire de vos pensées, à travers le monde de ce maître de musique, et le renoncement aux ordres par Knecht. Laissez-moi vous confier que vous êtes resté un homme, et que vous avez laissé une porte entrouverte, pour moi et peut-être beaucoup d'autres – les poètes et les sages sont devenus si froids qu'ils étranglent ce qui est jeune; c'est là la malédiction de l'artiste, notre malédiction à tous et la bénédiction d'un nouveau commencement. Peu cependant ont la force de s'approcher dangereusement du feu dévorant des hommes assoiffés et sanglants, dont les pulsions et les ardeurs insatiables sont attribuées à une puberté qui ne se termine pas, et que l'on tolère avec un sourire. On ne peut même plus apprendre le métier auprès des « vieux Allemands », qui malgré tout, pour la majorité d'entre eux, hautains, immobiles et inapprochables, couvent quelques œufs pourrissants. Où donc s'ouvre la voie pour s'orienter, en dehors de ce chemin presque insensé qui mène à la maison du plus grand poète de l'époque, simplement parce qu'on le croit tout capable de tout? Je vous envoie quelques-uns de mes essais maladroits et entièrement secrets, je vous prie de ne pas condamner cet effort impossible, et de me dire en un mot s'ils résistent à l'examen.

Kalheinz Stockhausen  
Étudiant en musique à Cologne.

Le *Glasperlenspiel* de Hesse a donc été l'élément déclencheur fondamental, et bien que cette lettre ne révèle pas en détail les passages du livre qui ont le plus fasciné Stockhausen (nous y reviendrons plus loin), nous pouvons

d'ores et déjà relever deux motifs. Stockhausen se sent d'une part « appelé » par le « monde du maître de musique » – et cette formulation évoque déjà la conviction personnelle, qu'il ne cessera d'afficher par la suite, que la vie et l'action d'un homme « ouvert » sont menées par certains « messages » et « missions » d'ordre spirituel. On ne fait guère fausse route en supposant que c'est la place de premier ordre attribuée par Hesse à la musique dans ses romans, ainsi que la tentative de fonder une nouvelle culture de l'esprit en général, plus particulièrement une renaissance de la fonction spirituelle de la musique au sein du culte religieux, qui ont produit une si forte impression sur Stockhausen. Par ailleurs, le compositeur voit dans le fait que Josef Knecht, le protagoniste du roman, sorte de l'« Ordre de Castalie » un geste libérateur et profondément humain, interprété aussi comme un encouragement personnel pour chercher et poursuivre, dans sa situation existentielle présente, la voie qui lui serait propre.

Dans ce contexte, le « nouveau commencement » que Stockhausen évoque de manière explicite, en ressentant la mission à accomplir, atteste de surcroît une conscience précoce et profonde des problèmes culturels et d'un engagement créateur, qu'il mettra en pratique sans réserve en 1951 en se consacrant exclusivement à la musique, après avoir constaté qu'il était impossible d'apprendre fût-ce son propre métier dans le monde artistique du moment; l'expression « vieux Allemands » vise sûrement les poètes contemporains compromis avec le nazisme, ou en tout cas ceux qui ne voulaient tirer aucune conséquence du passé récent. Et comme Stockhausen sait bien entendu que tout « commencement », aussi radical qu'il soit, est impensable sans une « nécessaire orientation », entre alors en scène le motif profond de cet appel à Hesse, « le plus grand poète de son temps », qu'il croit « capable de tout ». La vénération manifestée par Stockhausen à l'égard de Hesse, le respect porté à cette figure extraordinaire, ont sans doute influencé dans une large mesure le caractère artificiel de cette lettre, parfois à la limite du guindé, et qu'il signe sans aucune formule de salutation, comme s'il s'agissait d'un fragment de prose.

Hesse répond à la fin du mois d'août 1949, avec sérieux et gentillesse, sans circonlocutions, par une lettre dactylographiée d'une page et demie<sup>47</sup>, dont nous isolons cet extrait :

Le mieux est de vous dire sans détour ce qui m'a plu dans votre lettre.

Votre talent m'a plu, il est prometteur, il n'est pas celui d'un homme de lettres, mais celui d'un poète.

47. Citée à partir de l'original conservé dans le fonds Stockhausen. Hesse, qui a de toute évidence accordé une valeur exemplaire à cette lettre, en a publié des extraits légèrement retouchés dans son volume de *Lettres choisies*, Berlin et Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1951, p. 291 sqq.

M'a plu également la sincérité avec laquelle vous cherchez à comprendre face à vous et à moi-même la problématique de votre vie et de votre génération. Jointe à ce talent, elle représente quelque chose de positif et de beau.

[...] M'ont déplu [...] maints éléments dans le ton de votre lettre, qui me rappellent la manière dont on se représente à l'étranger la « jeunesse allemande » : avec quelque chose de tordu et d'alambiqué, éprise de souffrance et de désespoir, « faustienne » aussi, marquée par la philosophie de l'existence, toutes choses dont nous, étrangers, faisons peu de cas. Cette jeunesse enivrée de tragique et de grandeur, qui, autrefois, quand elle se promenait dans la nature, avec son sac à dos et sa guitare, était à la fois amusante et aimable, se révéla peu après parfaitement apte à mener la guerre, à conquérir, à torturer, et à d'autres d'activités dont nous ne faisons pas grand cas non plus.

Ce qui ne me plaît donc guère dans votre lettre, ce sont les traits généraux que vous partagez avec votre génération, et non ce qui vous est propre. Je verrais donc avec plaisir que vous utilisiez toutes vos forces pour former et porter à maturité ce qu'il y a d'individuel, d'unique, de beau en vous, et pour vous défaire autant que possible du reste, du collectif, ou du moins vous en méfier, car c'est une dot sans grande valeur.

Voilà mon impression toute personnelle, et je vous l'ai communiquée car quelque chose m'a plu dans votre lettre, et m'a touché de façon belle et sincère.

Il n'est pas difficile d'imaginer combien cette réaction bien pesée de Hesse, entre la confirmation apportée, la critique et l'encouragement, a pu être précieuse pour un Stockhausen qui cherchait alors des points de repère. Réponse en forme de miroir, qui a certainement très bien cerné Stockhausen, ses forces et ses faiblesses, miroir qui concentre l'image de cet étudiant de conservatoire : un jeune homme doué de dispositions artistiques, d'un « talent [qui] n'est pas celui d'un homme de lettres mais celui d'un poète », comme écrit Hesse, ce qui, dans la bouche du poète, a dû sonner aux oreilles se Stockhausen comme un éloge appuyé ; un jeune adulte qui supporte en même temps le poids de l'hypothèque de ses expériences en internat et celles de la guerre, et qui s'y confronte sincèrement, réfléchissant par ailleurs tout autant à sa situation présente ; mais un jeune homme qui menace aussi de s'égarer dans sa recherche effrénée de vérités absolues et ultimes, oscillant entre existentialisme et religiosité (les deux pôles spécifiques au climat intellectuel de l'après-guerre) [...]. Enfin, la raison même pour laquelle Hesse a accédé à la demande de Stockhausen est significative : « quelque chose m'a plu dans votre lettre, qui m'a touché de façon belle et honnête ». Ce « quelque chose », pourrait-on penser, ne désigne pas seulement le talent artistique déjà mentionné, c'est-à-dire la manière spécifique dont celui-ci se donne à voir tout en restant difficile à exprimer par des mots, et que Hesse, avec un

flair esthétique subtil, a pu percevoir. C'est peut-être davantage la conception profondément éthique de l'art, manifeste chez Stockhausen, et que Hesse a voulu désigner par les termes « sincère et beau ». En le lui faisant savoir, le grand poète respecté signale une complicité et un élément commun qui n'ont pu échapper à Stockhausen, dont on peut supposer qu'il a parcouru cette lettre plus d'une fois.

Quoi qu'il en soit, Stockhausen s'adresse à nouveau à Hesse peu de temps après, et d'abord dans un mot plus court témoignant de sa reconnaissance, daté de « Cologne, 6 septembre 1949 », puis dans une lettre de six pages manuscrites, datée d'« Altenberg, deuxième jour après le Noël 1949 ». Celle-ci traite, sous forme d'un essai, du moment de Noël et de l'attitude superficielle des gens à l'époque actuelle qui, enfants ou adultes, sont avant tout des consommateurs. Excepté l'aversion de Stockhausen pour la Restauration des années d'après-guerre qui se fait jour ici, cette longue lettre contient des passages clefs pour comprendre sa voie compositionnelle ultérieure. Stockhausen y évoque le souvenir de sa piété d'enfant, quand il avait vécu encore le temps de l'Avent comme un « monde de visions et de signes secrets et silencieux », il en regrette la perte pendant les « nombreux hivers froids » (ceux de l'internat et de la guerre), pour finir sur cette affirmation presque hérétique que dorénavant, la nuit de Noël n'avait plus aucune signification, pour lui tout comme pour les autres :

Je passe cette seule nuit à dormir profondément parce que je ne peux plus croire à ces sornettes, cette étable, cette nuit et ses miracles ; parce que plus personne – pas même les enfants autour de moi – n'est prêt à y croire sans ressentir cette piqûre d'épine dans la poitrine, qui est de se *forcer* pour cela ; parce que chacun est seul et étranger aux autres ; parce qu'il étouffe en lui-même tout mouvement rappelant un sentiment profond ou le dévouement ; parce qu'aucune harmonie mystérieuse ne résonne entre les âmes pour former une communauté inconsciente et pieuse ; alors je dors profondément, pendant que l'Amour est mis au monde.

De manière encore plus marquée que dans la première lettre à Hesse, un Stockhausen âgé de vingt et un ans se présente maintenant comme à la croisée des chemins, bravant Dieu, luttant désespérément pour retrouver la foi perdue, nécessaire pourtant comme soutien et centre de la vie humaine. La lettre culmine dans un cri qui réclame la possibilité de croire à nouveau d'une manière naïve et indéfectible, de retrouver la sécurité, les espoirs d'autrefois et une confiance presque naturelle en Dieu :

Je me tairais, si je savais que seul un petit nombre de gens était comme moi incapable de prier. Je ne parviens pas à forcer en moi l'endroit profond d'où montait autrefois la prière, et d'où elle doit sortir – même sans peur et sans dangers !

Nous ne pouvons plus prier! Seulement tordre la bouche et discuter intelligemment et critiquer une musique de matines jouée mal et sans ardeur. Nous ne pouvons pas prier; et les petites mères ne construisent plus le monde! L'époque réclame pourtant la foi, avec des cris d'enfant, elle réclame cette espérance qui est pressentiment, la Nuit sainte, la nuit de Noël. Et moi je crie que je *veux* prier, que je veux croire – je suis prêt! Mais la conversion ne s'accomplira pas par la raison – ce qui est décisif chez l'homme se moque de la raison, de la volonté, qui a laissé se dessécher l'élément essentiel, quand elle s'est crue capable de voler de ses propres ailes, quand elle a cherché ce qui était tellement désirable derrière les choses, jusqu'à se barrer le chemin elle-même, une nuit de Noël, dans un grand ressouvenir, sentant un déchirement en elle, pour commettre *de son gré* un vol sacrilège. Alors l'enfance fut balayée, sans possibilité de renaître d'une proximité dans laquelle on pourrait se réfugier, là où serait le repos<sup>48</sup>.

L'aspiration à la transcendance divine déjà présente dans *Knabe im Frühlingmorgen* est donc explicitement exposée ici, avec les éléments constitutifs qui vont établir le fondement de tout l'œuvre musical de Stockhausen. Ses compositions ne seront rien d'autre en effet que la réalisation multiple de ce pour quoi il lutte encore ici: obtenir des réponses à ce cri qui réclame «de pouvoir croire, cette espérance qui est pressentiment, la Nuit sainte, et la nuit de Noël»; des témoignages d'une nouvelle «proximité» avec l'«enfance», la confiance fondamentale, l'espérance religieuse salvatrice, pour pouvoir invoquer ce «monde de visions et de signes secrets et silencieux», une fois retrouvée l'aptitude à prier. Qu'il suffise ici d'anticiper sur quelques exemples caractéristiques, susceptibles d'éclairer directement ce que nous venons de dire. Ce seront des œuvres à la louange de Dieu, comme le *Chant des adolescents* (1955-1956), ou la composition *Inori* (1973-1974) qui, comme l'indique déjà le sous-titre, *Anbetungen* («Adorations») pour 1 ou 2 solistes et orchestre, est une prière musicale et scénique, célébrée en public (et, si l'on veut, avec le public). Par ailleurs, dans le troisième acte («Michaels Heimkehr») de l'opéra *Donnerstag* de *Licht*, la deuxième scène, «Vision<sup>49</sup>», dont la composition a été terminée à dessein le jour de Noël 1980, et dans laquelle apparaît un «magnifique arc-en-ciel» (mes. 131, revenant comme dans la scène précédente) sous le signe permanent de trois anneaux bleu clair (mes. 140), Michael, le protagoniste<sup>50</sup>, explique le sens de l'opéra: «Je suis devenu homme pour me voir et voir DIEU le père dans une VISION humaine, pour apporter aux hommes la musique divine et apporter le divin à la musique des hommes, pour que l'homme écoute attentivement DIEU et pour que DIEU entende ses enfants» (mes. 211 à 233).

La posture religieuse incontestable et sincère que Stockhausen adopte dans sa musique – attitude qui dérange tellement certains auditeurs non

48. Comme dans le souvenir d'enfance mentionné plus haut qui met en scène sa mère, l'expression «les petites mères ne construisent plus le monde» renvoie vers un des nombreux motifs qui parcourent toute l'œuvre musicale de Stockhausen – celui de la mythique «mère originelle» –, témoignant de son unité conceptuelle de son œuvre. Ainsi dans l'esquisse de la «*Licht-Raum-Musik*» *Hinab-Hinauf* (1968; cf. *Texte III*, Köln: DuMont Schauberg, 1971, p. 1555) qui n'a toujours pas été réalisée à ce jour: «Le visage d'une vieille femme émerge très lentement du blanc, tout d'abord minuscule, puis de plus en plus grand, jusqu'à ce que je ne voie plus que le visage – je m'approche de la bouche, jusqu'à ce qu'on ne voie plus que les lèvres énormes et légèrement entrouvertes, qui s'ouvrent lentement pour parler et disent: «Est-ce bien toi?» (p. 165). Et dans l'opéra *Donnerstag*, dans la première scène («Festival», 1980) du troisième acte («Michaels Heimkehr»), une «très vieille femme» apparaît (Kürten: Stockhausen Verlag, 1985, p. 54), traverse très lentement la salle en direction de la scène, pour s'arrêter finalement au bord de la scène (nous laissons de côté ici un autre événement scénique qui a lieu au même moment), et «regarde en arrière... puis en cercle autour d'elle... et dit d'une voix perçante: «VENEZ TOUS A LA MAISON!»» (p. 57). Stockhausen, dans la préface de la partition, résume ainsi ce moment: «Une femme extrêmement âgée interrompt la fête de manière magique» (p. II).

49. Partition Kürten 1983.

50. On rencontre déjà la figure de Michael dans des manuscrits anciens de Stockhausen, pour la première fois dans la nouvelle *Es war wie ein Rufen* («C'était comme un appel»), datée du 20 août 1948, où «Micha», dans une église que l'on peut sans difficulté rapprocher de la cathédrale d'Altenberg, fait l'expérience du pouvoir qu'a la musique d'ouvrir le ciel.

51. Partition Vienne, 1968, p. 25.

52. *Ibid.*

53. À propos de ces limites de la « raison » humaine par rapport à une « âme » assoiffée d'absolu, citons le passage décisif de cette lettre de Stockhausen à Goeyvaerts du 24 janvier 1952 : « À ces moments où l'intelligence ne peut aller plus loin, nous pouvons sentir comme il serait vain de continuer à penser si l'intelligence en était capable – car notre âme est toujours en avance, et nous fait sentir à quel point l'intelligence est insuffisante. Elle ne peut alors rien faire d'autre que de se retrouver dans sa propre limitation, pour se rendre à la fin inessentielle. Mais je crois aussi que l'intelligence apparaît comme une fonction de l'esprit dont la tâche consiste à purifier ce qui est humain, pour permettre des liaisons spirituelles directes. » Lorsque Stockhausen écrit ici que l'« intelligence », en tant que « fonction de l'esprit » permettrait des « liaisons spirituelles directes », il ne va pas à l'encontre de son postulat antérieur, qui affirmait qu'il fallait « être prêt, sans l'avoir voulu » ; car il correspond à l'étape précédente, là où l'« intelligence », consciente de sa limitation, admet qu'elle est « secondaire ». Cette évaluation positive de l'intelligence montre qu'il serait absurde, et pas seulement dans ce contexte-ci, de reprocher à Stockhausen un anti-intellectualisme profond et sans nuances, comme certains critiques ont parfois tendance à le faire.

54. *Kriterien*, dans *Texte III*, p. 223.

croyants et incite à la polémique – ne peut être comprise que si l'on connaît les doutes et les mises en cause antérieures dont elle représente le dépassement. Le prétendu tournant de Stockhausen, du constructiviste rationnel au gourou messianique, tournant qui se serait manifesté dans ses premières compositions de musique intuitive en 1968, pourrait se révéler déjà, au vu des deux derniers passages cités, comme une fiction superficielle. Ainsi, la consigne donnée en 1968 aux interprètes de « Litanei », dans *Aus den sieben Tagen* : « N'essaie pas de comprendre, avec ton intelligence, tu risques de tout gâcher et de tout rendre impossible<sup>51</sup> » s'apparente au constat de 1949 : « ce qui est décisif chez l'homme se moque de la raison, de la volonté » ; il affirme encore en 1968 : « Tu dois avoir la conviction intime d'y arriver<sup>52</sup> », ce qui renvoie aussi à l'objectif visé en 1949 d'être « prêt, sans en avoir eu la volonté<sup>53</sup> ». De même, Stockhausen écrit en 1970, revenant sur les représentations des textes de *Aus den sieben Tagen* lors des cours d'été de Darmstadt (du 1<sup>er</sup> au 4 septembre 1969) :

Lors de ces séminaires – dans lesquels on jouait, ou répondait à des questions, sans jamais vouloir rien « élucider » –, j'ai appris qu'il n'existait pas de mystère plus profond que ce vieil adage biblique : « Écoutez bien, si vous avez des oreilles pour entendre ! » Celui qui n'a pas d'« oreilles »... discutera, analysera, parlera désespérément : il voudrait aussi EN avoir, et devient fou, agressif, destructif, quand d'autres LE font simplement, alors que lui ne LE peut pas – alors qu'il est *tellement* intelligent...<sup>54</sup>

Passage qui correspond au dédain exprimé en 1949 pour « ceux qui se travestissent en parlant, en discutant intelligemment, et en critiquant ».

La lettre de décembre 1949 inclut également une réaction directe à la réponse de Hesse du mois d'août de la même année, qui avait rendu possible cette « rencontre » entre les deux hommes :

Je ne parviens pas à exprimer par des mots ce qu'a pu signifier pour moi cette rencontre avec vous ; plus je cherchais à me défaire de ce surcroît dangereux qu'elle exigeait de moi, plus sa portée augmentait. Le fait effrayant d'être votre disciple, au sens fort du terme, m'a longtemps plongé dans le désarroi.

Stockhausen a donc rapidement pris la mesure de l'influence que Hesse avait eue sur lui. Seule l'image d'une relation entre maître et disciple permet de décrire de façon adéquate cette nouvelle orientation donnée par l'écrivain. Les premières lettres adressées à Karel Goeyvaerts durant l'été 1951 prouvent que la déclaration de Stockhausen à ce sujet n'était pas une simple formule. Le 30 juillet, il demande à son nouvel ami : « As-tu lu le *Glasperlenspiel* de H. Hesse ? », et le 10 août 1951, il mentionne de nouveau le roman, alors qu'il tente de réfléchir à sa position présente, associée à l'avenir de l'art :

En tant que catholiques, dans notre vie, nous sommes conservateurs. Cela vient du caractère hiérarchisé de la religion. Je ressens de plus en plus le besoin de résoudre dans ma vie la contradiction apparente entre ce conservatisme et mon désir d'avenir, de nouveauté, mais aussi de quelque chose d'immémorial. Ce sera là ma tâche. Chez nous, en Occident, il s'agit du problème de Luther, celui de la modernité intellectuelle en général, et avant tout du problème de l'art. Je commence à ressentir cela très nettement dans ma propre vie. Il y a là Doris, la protestante<sup>55</sup>; il y a cet abîme qui sépare le public de l'art en général; il y a des clefs de voûte comme l'opéra « Der Tanz...<sup>56</sup> » de Schönberg, *Glasperlenspiel* de Hesse, et le *Faustus* de Thomas Mann; il y a là encore de nouveaux départs, comme les *Études* de Messiaen, les *Chemins qui ne mènent nulle part* de Heidegger, etc. Et à chaque jour, avec chaque nouvelle pensée, nous devons nous décider<sup>57</sup>.

La description par Stockhausen de la tâche qui lui reste à accomplir en tant qu'artiste – concilier sans contradictions la volonté de conserver ce qui a déjà été produit avec un « désir d'avenir » et de changement – s'enracine, par l'équivalence établie entre « avenir, nouveauté, mais aussi quelque chose d'immémorial », dans la démarche intellectuelle de la lettre de Noël 1949, où l'« immémorial » désignait cette expérience naïve et enfantine de la proximité avec Dieu, qu'il fallait renouveler par un acte conscient. Manifestement, il faut pour cela emprunter le chemin tracé dans la Bible, celui qui part du Paradis et mène à l'Éternité, en passant par la Chute.

Si Stockhausen, dans ce contexte, compte le *Jeu des perles de verre* au nombre des « clefs de voûte », il ne faut pas y voir de dévaluation, de même qu'il ne faut pas surinterpréter la mention des *Holzwege* de Martin Heidegger parmi ses « nouveaux commencements » : elle correspond à un engouement passager, occasionné, comme il le dit plus loin dans la lettre, par une discussion avec un élève de Heidegger, auquel il venait d'exposer ses idées musicales, et qui lui avait rétorqué « que Heidegger avait lui aussi pensé tout cela – en qualité de philosophe, certes – et l'avait en partie écrit ». La résolution d'étudier en profondeur les écrits de Heidegger (durant ses études de philosophie à l'Université de Cologne, Stockhausen avait certainement pris connaissance des *Holzwege*, ainsi que d'*Être et Temps*, mais ne les avait pas lus *in extenso*) resta sans suite, et il n'est d'ailleurs plus question de Heidegger dans les lettres suivantes à Goeyvaerts<sup>58</sup>. En revanche, le *Glasperlenspiel* de Hesse occupe incontestablement la première place quant à ses sources littéraires. Dans le passage cité plus haut, Stockhausen mentionne implicitement l'une des raisons pour cela : le traitement par Hesse du « problème de Luther », qui englobe « le problème de la modernité intellectuelle en général, et avant tout le problème de l'art ». De toute évidence, l'une des

55. Doris Andreae, première épouse de Stockhausen, avec laquelle il venait de se fiancer au début du mois d'août 1951.

56. Stockhausen veut parler ici de la « Danse autour du veau d'or » de l'opéra *Moses und Aron* (acte III, scène 2), à la première duquel Stockhausen a assisté à Darmstadt le 2 juillet 1951.

57. Cette lettre est reproduite intégralement en fac-similé dans Hermann Sabbe, « Die Einheit der Stockhausen-Zeit », *Musik-Konzepte* n° 19 (1981), p. 80-83. Le passage cité ici se trouve p. 82.

58. Il convient donc de relativiser les déclarations de Sabbe à propos d'une « confrontation intense avec Heidegger » (Sabbe, *Die Einheit*, p. 70, note 39).

59. Si l'on songe à la grande résonance auprès du public de la création de ses opéras en Italie (*Donnerstag aus Licht*, en mars 1981, *Samstag* en mai 1984, et *Montag* en mai 1988), Stockhausen semble avoir réussi au plus tard, avec les compositions scéniques basées sur la *Formel*, à franchir cet « abîme » qu'il déplore, à défaut de le refermer, ce qui bien sûr serait illusoire ; on peut donc dire qu'il a atteint en partie un objectif qu'il s'était fixé très tôt.

60. *Das Glasperlenspiel*, Zürich, 1943 ; cité à partir de la première édition allemande, Berlin : Suhrkamp, 1946, tome 1, p. 18.

61. *Ibid.*, p. 49 et suivantes.

difficultés éprouvées par Stockhausen alors qu'il commençait à composer, dont il était conscient et qui ne devait pas se résoudre avant longtemps, était liée à cela : comment concilier les systèmes de valeurs et d'ordres musicaux traditionnels avec ses propres aspirations, qui s'en écartaient. Il reconnaît dans cette contradiction le conflit fondamental de deux principes qu'exprime la figure moderne de l'artiste, dans l'histoire et la culture occidentale, entre une attitude respectant la tradition et la hiérarchie existante et une position résolument individuelle qui vise à innover et à transformer la tradition. Ce problème se reflète également dans « l'abîme qui se creuse entre le public et l'art en général<sup>59</sup> » à cette époque. Stockhausen recherche donc une solution de fond susceptible de concilier des forces historiques.

Mais la mention du « problème de Luther » n'épuise pas encore l'actualité du *Glasperlenspiel* pour Stockhausen, comme le montre une autre lettre à Goeyvaerts, datée du 5 novembre 1951, et dans laquelle il répond aux objections de son ami (à qui Doris Andreae avait envoyé en septembre le roman de Hesse) :

Il se peut que je lise aujourd'hui le *Glasperlenspiel* d'une tout autre façon qu'il y a trois ans. Mais tes objections au dilettantisme musical et à une domination intellectuelle arrogante ne touchent pas le cœur du livre. Comme autrefois, il me semble plus important que beaucoup d'autres choses : d'une part, l'idée du jeu lui-même, dont tu parles toi aussi élogieusement, ainsi que le dépassement des disciplines ; de l'autre, c'est avant tout ce problème de l'attitude de chacun face à la hiérarchie.

Passage qui révèle pleinement à quel point Stockhausen, au cours de la lecture du *Glasperlenspiel*, a pu se sentir très concrètement « appelé » par « le monde du maître de musique », comme il est dit dans sa lettre du 13 août 1949, c'est-à-dire par l'utopie du jeu de perles de verre considéré comme un art « en mesure d'exprimer les contenus et résultats de presque toutes les sciences, et de les mettre en rapport les uns avec les autres », comme le dit l'introduction du roman. « Le jeu des perles de verre est donc un jeu avec l'ensemble des contenus et valeurs de notre culture, il joue avec elles comme un peintre a pu jouer avec les couleurs de sa palette à une époque où les arts fleurissaient<sup>60</sup>. Cette idée d'une reproduction des représentations mentales dans un jeu, « au moyen d'une langue de signes et de formules, à laquelle les mathématiques et la musique prenaient une part égale, avec la possibilité de combiner formules astronomiques et formules musicales, de réduire les mathématiques et la musique à un dénominateur commun<sup>61</sup> », a influencé de manière durable la pensée et la production de Stockhausen, comme le montrera la conception de son idéal d'un ordre sériel réalisé au moyen de la combinatoire et de la permutation. De même, sa fascination pour le

*Glasperlenspiel* transparaît dans les analogies qu'il construit fréquemment entre les données et procédés musicaux et scientifiques, qui ont été souvent mal interprétés comme des parallèles vagues à visée apologétique ; à partir du contexte du roman de Hesse, ces comparaisons prennent tout leur sens.

En présentant par ailleurs « le problème de la posture de l'individu face à la hiérarchie » comme le « cœur » du roman, Stockhausen, dans la lettre à Goeyvaerts déjà citée, confirme que le statut de clef de voûte qu'il avait conféré au livre – quelle que soit l'issue du conflit au fond insoluble entre l'individu et la hiérarchie<sup>62</sup> – tient à ce qu'il anticipe une question centrale (et pas seulement artistique) du présent :

Comprends-moi bien, cela n'a rien à voir avec la décision de Hesse au sujet de Josef Knecht, il s'agit de la question d'un génie instinctif, qui anticipe le problème crucial de notre époque.

Nous avons sans doute suffisamment démontré l'influence du monde conceptuel de Hesse sur le jeune Stockhausen. Pendant des décennies, le compositeur Stockhausen ne s'est jamais exprimé sur cette question, attendant 1981 pour mentionner, au cours d'une conversation, qu'il avait ressenti *Glasperlenspiel* à l'âge de vingt et un ans comme un « livre essentiel », puisqu'il « associe le Knecht spirituel au Knecht musicien », et nous fait comprendre que « la plus haute vocation de l'homme ne saurait être autre que de devenir musicien, au sens le plus profond, de percevoir et de modeler le monde musicalement<sup>63</sup> ».

Il faut en venir enfin à cette indication très particulière de Hesse à Stockhausen, dans une carte postale datant vraisemblablement du début du mois d'octobre 1949<sup>64</sup>. Faisant allusion au fait que Stockhausen avait soumis quelques-uns de ses poèmes à des maisons d'édition pour les faire publier, Hesse lui prodigue un conseil touchant un point central de la recherche d'identité chez Stockhausen à ce moment-là, encore que ni Hesse ni Stockhausen n'aient pu seulement entrevoir la portée et la lucidité de cette mise en garde :

Que vous souhaitiez déjà gagner de l'argent avec vos manuscrits ne me plaît guère. Vous avez la chance de pouvoir le faire avec la musique, pour tenir votre activité poétique à distance de tout cela. Si la musique est pour vous plus sacrée que la poésie, vous pourriez peut-être gagner votre vie en écrivant dans des journaux, etc., même si cela signifie en même temps congédier la poésie.

Hesse met donc en avant la nécessité de prendre une décision, ce que fera Stockhausen un an plus tard, en toute conscience, puisqu'il lui apparaît pendant l'été 1951 qu'en effet – selon les termes du choix formulé par Hesse

62. Voici un commentaire important livré par Hesse lui-même au sujet de cette dialectique entre ordre et personnalité : « La personnalité n'est pas la chose la plus élevée, elle se situe au-dessous de ce qui dépasse l'individu. Mais la communauté la plus élevée, l'Ordre, la Castalie, n'est rien non plus sans personnalités fortes. Seule la réunion des deux peut former un tout » (Bruno Hesse, *Vater im Gespräch*, notice du 25 octobre 1952, cité d'après *Materialien zu Hermann Hesses « Das Glasperlenspiel »*, tome I, édité par V. Michaels, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1973, p. 289.

63. *Licht-Blicke* (extrait d'un entretien avec Michael Kurtz réalisé le 24 janvier 1981), dans *Texte VI*, Köln : DuMont Schauberg, 1989, p. 206.

64. La carte non datée (conservée dans le fonds Stockhausen) se trouve dans une enveloppe, sur laquelle est inscrite l'adresse d'un avocat de Stuttgart (Dr. Edmund Natter), portant un cachet daté du 5.[?]10.49. VOIR LA SUITE DE LA NOTE À LA FIN DE L'ARTICLE

65. Stockhausen se réfère ici à la réponse qu'il a reçue de Hesse en janvier 1950 (à la suite de sa lettre de Noël 1949), constituée d'un texte dactylographié. Intitulée « Paroles de Meng Hsiä », avec la mention « Du chinois ancien », elle dit : « Quand quelqu'un est devenu vieux, et qu'il a fait ce qu'il avait à faire, il ne lui reste qu'à apprivoiser la mort, dans le calme. / Il n'a pas besoin des hommes. Il les connaît, et les a assez vus. Il n'a plus besoin que de calme. / Il est indécent d'aller le chercher, de lui parler, de le torturer avec des bavardages. / Arrivé à la porte de sa demeure, il faut passer son chemin, comme si elle n'était le logis de personne. » En dessous est inscrit : « Voilà ce qui est écrit sur un papier épinglé à la porte de ma maison à Montagnola. »

« la musique... est pour lui plus sacrée que la poésie », encore qu'il n'ait jamais perdu complètement de vue cette dernière, puisqu'il écrit lui-même actuellement le livret de son cycle d'opéras *Licht*.

En 1950, s'amorce chez Stockhausen une métamorphose rendue possible par l'influence de Hesse. Le jeune homme de vingt-deux ans parvient à se défaire de cette complaisance dans la souffrance critiquée par Hesse, sa personnalité semble s'affirmer, et il commence à s'assurer de sa propre vie et de sa foi. Dans une dernière lettre à Hesse<sup>65</sup> datant du 22 septembre 1950, il le prie « profondément de lui accorder son pardon » pour les « geignements maladroits » du passé. Afin de décrire les transformations qui se sont produites en lui, il choisit la métaphore d'un cristal qui croît peu à peu autour d'une « pierre salée » de larmes :

Je le heurtais lorsque je me glissais en secret dans mon jardin, tandis que mon pied foulait légèrement les autres pierres. Il était de jour en jour plus éclatant et dur, jusqu'à devenir un beau cristal [...].

Aujourd'hui, cette grande pierre cristalline m'est infiniment chère. Vous me l'avez jetée, et elle a fleuri comme une rose éternelle. Je vous remercie, et je remercie Dieu plein de grâce, qui m'a permis de le heurter.

Impossible de ne pas remarquer la tonalité positive et toujours religieuse qui imprègne ce passage, qui colore aussi les travaux littéraires de Stockhausen en 1950, qu'on illustrera pour conclure avec le poème *Der Saitenmann* (« L'homme aux cordes »). Il est vrai que ces quatre strophes reflètent également, par des images parfois frappantes, l'isolement et le tiédissement sentimental des hommes de l'après-guerre, le désir général de stabilité matérielle, le refoulement du passé, la grande amnésie, mais d'une manière tout autre que dans le poème cité au début, *Knabe im Frühlingmorgen*. En exposant la tentative de surmonter les années de guerre, celui-ci s'achevait sur la vision d'une « vermine abjecte » dévorant le « cerveau » de l'enfant : ici, la solitude et la misère de l'homme au violon se métamorphosent à la fin en bonté ; quoique torturé et méprisé par les hommes, Dieu le délivre et le sauve dans la mort :

*L'homme aux cordes*

a les mains lacérées.  
De lourdes gouttes de sang  
glissent le long du bois du violon  
et tombent sur le pavé sali.

Qu'il est resté longtemps assis sous la pluie.  
Tous ont oublié,  
achètent un monde nouveau.  
Et aucune oreille dans ce vacarme ne comprend,  
quand le vieil homme crie sa douleur  
pour quelques pièces dans la rue.

Dans sa peine il crie trop fort,  
il joue trop sec, l'homme aux cordes –  
et il a les mains lacérées.  
Maintenant il se penche  
vers le corps muet  
de son violon  
et s'écoute lui-même.

Sa main caresse tendrement la touche  
comme si c'était un nouveau-né.  
Et son oreille perçoit –  
juste avant la surdité –  
ce qui n'est pas joué.

L'un des aspects les plus remarquables de ce poème est qu'il traite d'un sujet musical, au sens le plus large du terme, et que Stockhausen invite le lecteur à prendre parti pour le musicien de rue. Mais l'élément le plus significatif, dans ce contexte, porte sur le rôle dévolu à la musique comme médium de la transcendance – « avion rapide vers le divin » –, comme Stockhausen dira volontiers plus tard<sup>66</sup>. Car l'homme aux cordes, avant de mourir, entend déjà les notes non jouées de l'au-delà.

#### SUITE DES NOTES

46. De la même manière, quoique de façon plus appuyée, la « pièce de théâtre » *Oben und Unten* (« En haut et en bas », 1968) tirée de l'ensemble de textes *Aus den sieben Tagen* (Vienne, Universal Edition : 1968, p. 17) repose sur la confrontation entre un « bas », représenté par un homme placé sur la gauche de la scène (comme sur un clavier) et par terre, « habillé salement/sordide », avec un « haut » représenté par une femme placée à droite, debout devant un pupitre, « bien habillée/noble, angélique ». Les deux parlent en interagissant avec des instruments qui leur correspondent, respectivement des instruments aux sonorités bruyantes et des instruments aux sonorités claires dans les aigus : les « sonorités, mots, phrases... les plus abjects, cruels, condamnables » pour l'homme, et « les plus fins, distingués, et pieux » pour la femme. Entre eux, au milieu, un enfant est assis sur une chaise et « répète les mots qu'il entend », sans doute – ce serait là l'intention de cette allégorie un peu grossière du Bien et du Mal –, pour faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre, médiateur naïf dans ce jeu entre le ciel et l'enfer.

66. Par exemple le 14 septembre 1972, à la fin de sa présentation des *Quatre critères de la musique électronique* (dans *Texte IV*, Köln : DuMont Schauberg, 1978, p. 401), ou bien en 1969, dans le texte introductif à *Stimmung für 6 Vokalisten* (dans *Texte III*, p. 110).

64. Comme l'a gracieusement confirmé par écrit à l'auteur Monsieur V. Michels (le 7 octobre 1990), Natter était un homme de confiance à qui Hesse envoyait chaque semaine un paquet contenant ses lettres adressées en Allemagne pour qu'il les fasse suivre, afin d'économiser les frais de port vers l'étranger (procédé bien compréhensible si l'on considère les quelque trente-cinq mille lettres auxquelles Hesse a répondu au cours de sa vie). Le début de la carte laisse supposer que Hesse réagit à la demande de Stockhausen de donner un avis sur ses manuscrits : « J'ai 72 ans, je souffre des yeux depuis des années, et chaque jour, les tâches que j'ai à accomplir m'épuisent. Il ne peut plus être question de lire des manuscrits. » Cette phrase est peut-être en rapport direct avec la deuxième lettre de Stockhausen à Hesse, celle du 6 septembre 1949, qui contenait des poèmes et un extrait de *Geburt im Tode*, et peut-être aussi la prière – qui ne s'y trouve plus – de lui envoyer son jugement (jointe à la remarque qu'il aurait déjà pris contact avec des éditeurs). Stockhausen a peut-être aussi écrit une autre lettre contenant ce type de demande, qui aurait été perdue entre-temps et que l'on n'aurait pas retrouvée, et sur laquelle s'appuierait la carte de Hesse ; celle-ci est citée, comme la précédente lettre, avec l'aimable accord des éditions Suhrkamp.