

Zeitschrift:	Dissonance
Herausgeber:	Association suisse des musiciens
Band:	- (2002)
Heft:	73
Artikel:	Le compositeur Jacques Wildberger, portrait-esquisse : déclarations et documents rassemblés pour le 80e anniversaire du compositeur par Michael Kunkel
Autor:	Kunkel, Michael
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927809

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE COMPOSITEUR JACQUES WILDBERGER, PORTRAIT-ESQUISSE

Déclarations et documents rassemblés pour le 80^e anniversaire du compositeur par Michael Kunkel

« Composer « contre » a été et reste mon mobile principal¹ ». Dans la bouche d'un compositeur généralement reconnu comme « politique », cette déclaration ne paraîtra guère surprenante. Il existe en effet une unanimité étonnante en ce qui concerne les buts et les motifs de la musique de Wildberger : « politique », « engagée », « critique », « critique de la société », « partisane », « dérangeante », « révolutionnaire », « combative » – ces attributs fréquents et parfois désobligeants peuvent avoir pour effet de gommer jusqu'au conformisme la vérité profonde des œuvres d'art et la dissidence de leur auteur. Être « contre » signifie-t-il automatiquement être « engagé politiquement » ? Et dans quelle mesure de tels critères sont-ils d'ailleurs utiles pour découvrir les particularités d'un profil artistique ? Quelle que soit la régularité de l'effet sur sa production de ce que le compositeur a avoué lui-même être la motivation essentielle de son art. Composer « contre » ou de façon « politique » à chaque fois un sens différent.

Dans les faits, Wildberger n'a agi « politiquement » – au sens courant – que pendant une période limitée. En 1944, il entre au Parti du Travail et exprime en compositeur du dimanche son indignation contre le fascisme et contre la mentalité suisse du hérisson. Le pianiste frais émoulu marche sur les traces de Hanns Eisler et Kurt Weill, écrit des chants de lutte dans le style de l'*agit-prop* pour le café-concert ouvrier bâlois « Scheinwerfer » et pour le Nouveau Théâtre populaire de Bâle. Même s'il ne les considère plus, aujourd'hui, comme les prémisses de son œuvre valable, Wildberger ne rejette pas non plus ces péchés de jeunesse : « Je les reconnaissais toujours. » (Illustration 1)

Ces chants de lutte ne sont d'ailleurs pas de l'agitation aveugle, ils n'ont pas pour fonction la propagande bornée en faveur d'un parti politique, mais sont véritablement conçus à partir de la « base ». Quand Staline dévoile son vrai visage, Wildberger est prompt à réagir. Dès 1947, il démissionne du PdT, « donc avant 1948, l'année du coup d'État mené en Tchécoslovaquie par l'Union soviétique. À cette époque, je dus hélas reconnaître que ce qu'on disait de la Russie et de Staline n'était pas seulement du délire bourgeois, mais était malheureusement vrai. Pour moi, cela fut un choc incroyable. C'est alors que je n'ai plus rien voulu savoir de la politique ». Malgré cela, Wildberger ne s'est jamais débarrassé entièrement de son étiquette de communiste, du moins en Suisse.

C'est que le retrait voulu de la politique ne s'est pas effectué dans la résignation creuse. Il aurait été facile à Wildberger de se réfugier dans les néoclassismes fades et dans d'autres doctrines réactionnaires qui couvaient alors dans sa ville natale de Bâle. « Cela ne m'intéressait pas le moins du monde. Mais Schoenberg, lui, était un compositeur détesté en Suisse ! Cela me décida à rallier l'opposition. » Ce désir pousse Wildberger à étudier la composition auprès de

Wladimir Vogel, exilé à Ascona, qui l'attire par son engagement philosophique. Après la guerre, l'exécution des oratorios dramatiques de Vogel, *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* (1930) et *Thyl Claes, fils de Kolldraeger* (1938/45) avait fortement impressionné Wildberger : « Voilà de la vraie musique résistante. Je me suis rendu chez lui et lui ai demandé : “ Seriez-vous disposé à m'enseigner la technique dodécapophonique ? ” Car c'était le seul langage musical justifié, à mes yeux. Vogel m'a dit : “ Mais oui, si vous voulez. ” » Dans l'isolement du val tessinois d'Onsernone, Wildberger se consacre rigoureusement à l'étude de la technique dodécapophonique d'obéissance schoenbergienne, de 1948 à 1952. D'après lui, les questions politiques ne jouaient aucun rôle dans l'enseignement de Vogel.

LE RAPPORT AVEC LA MUSIQUE

L'abandon d'un engagement politique avoué le conduit donc au cœur de l'opposition. Plus encore, ce sera le baptême du feu du compositeur Jacques Wildberger. Ses premiers ouvrages dodécapophoniques suscitent en effet en Suisse une violente incompréhension et un rejet déclaré. Après l'exécution du *Quatuor pour flûte, clarinette, violon et violoncelle* (1952) à la Fête des musiciens suisses de 1955, Franz Walter écrit : « Et l'on se demande si véritablement le compositeur lui-même peut croire un instant que sa partition [...] peut avoir le moindre rapport avec la musique² ». À l'occasion de la première audition, à Donaueschingen, des *Tre Mutazioni per orchestra da camera* (1953), Willi Schuh est à peine plus généreux : « La cohérence musicale intérieure s'atrophie dans cet art de laboratoire³ ». Quant à Paul Sacher, après avoir lu la même partition, il déclare : « Elle contient d'intéressantes expériences sonores et rythmiques, mais, pour autant que je puisse en juger, elle n'a pas été conçue avec ingéniosité spirituelle ni ressentie avec le cœur, elle a été calculée par un intellect. Cette musique ne me donne pas l'impression d'être une confession de foi artistique, mais plutôt un joujou artisanal⁴ ».

À la même époque, Wildberger suscite cependant quelque intérêt à Darmstadt et Donaueschingen. Des personnalités comme Heinrich Strobel et Pierre Boulez s'engagent durablement en faveur de sa musique. Mais malgré les impulsions décisives qu'il reçoit grâce à ses contacts avec l'élite de l'avant-garde d'après-guerre (« Je tombais du ciel ! C'était un nouveau monde ! »), on ne saurait faire de lui un disciple de l'École de Darmstadt, car il reste foncièrement sceptique vis-à-vis des manifestes occasionnels du début des années 1950. Tout en admirant le radicalisme d'un Boulez, par exemple, dans *Structure Ia* (1952) – « une avancée d'une rigueur unique » –, Wildberger ressent les automatismes sériels comme une contrainte dont il s'agit de se libérer.

1. Les citations non attribuées proviennent toutes d'un entretien que l'auteur a eu à Riehen avec Jacques Wildberger, le 27 septembre 2001 ; complété par des contributions d'Andreas Fattori, Heinz Holliger, Sigfried Schibli et Gregor Wittkop, cet entretien a été publié *in extenso* dans Michael Kunkel (éd.), *Jacques Wildberger (=fragmen, cahier 38)*, Sarrebrück, Pfau-Verlag, 2002. Je remercie cordialement Jacques Wildberger qui m'a permis d'étudier de près ses manuscrits et a répondu avec patience à mes questions, de sa collaboration et de sa grande disponibilité.

2. *Journal de Genève*, 12 juillet 1955.

3. *SMZ* 11/1953, p. 477.

4. Paul Sacher, dans une lettre du 20 août 1954 à Jacques Wildberger. Ce dernier commente : « Sacher a d'ailleurs toujours été très correct. [...] Plusieurs personnes ne cessaient de me dire : “ Qu'il ne te passe pas de commande est une cochonnerie ”. Je n'ai jamais réagi, car cela aurait pu être le début d'une intrigue. Sacher était quand même mécène, donc libre de décider comme bon lui semblait ! C'est vrai qu'il ne m'a pas passé de commande, mais je ne lui en veux pas ! »



Photo :
Kurt Wyss

Dans un article intitulé *Freiheit von der rationalen Zeit*⁵, il considère que le temps sériel menace de mort le sujet et sa conscience historique. Il décrit la composition comme un acte d'orientation délibéré au sein d'une sphère temporelle statique, dépourvue en soi de perspective ; la réalisation concrète de la série exprime une forme (Gestalt), elle manifeste des dispositions préétablies.

Dans les faits, Wildberger se rattache d'abord aux pré-mices du sérialisme. Dans le premier mouvement de son *Quatuor*, « *Introduzione in modo atematico* », il ramène littéralement le Webern tardif – en qui il ne voit pas forcément une figure de proie incontestée, comme beaucoup de ses collègues – dans le temps réel. Là, les canons tirés des différentes formes de la série ne sont pas « toujours à équidistance d'un point central6 », ils se rencontrent dans des nœuds harmoniques. Résultat : « la spatialisation du temps est contenue dans la construction d'une progression d'accords qui sous-tend toute la forme. La musique y retrouve une orientation temporelle7 ».

« La musique ne peut pas s'arrêter simplement et se figer. » Le scepticisme foncier de Wildberger vis-à-vis du temps « gelé » s'exprime directement en musique dans la cantate d'après T. S. Eliot, « *In my End is my Beginning* » (1963), où le geste sériel se transforme en rébus sonore hostile au sujet : « “ Here is a place of disaffection [/ Time before and time after / In a dim light] ”. Eliot parle ici d'un état dans lequel le temps n'est pas surmonté, mais où il manque. Dans l'accompagnement d'orchestre, je représente cela en ne donnant plus à l'étendue des notes isolées une valeur rythmique, mais en les ramenant au rang de simples durées8 ». D'une façon très semblable, et presque à la même époque, Heinz Holliger habille d'un costume boulzien le protagoniste du *Magischer Tänzer* (1963-65) et conçoit les dernières mesures mécaniques de la troisième chanson des *Gliihende Rätsel* (1964) comme une parodie « sérielle », pour exprimer les situations obsessionnelles présentées dans les poèmes de Nelly Sachs.

D'emblée, Wildberger ne manifeste donc aucun intérêt pour la structure en soi, mais se considère comme musicien « expressif », beaucoup plus proche de Schoenberg que du dernier Webern. La chose est évidente dans le *Quatuor* : après s'être approprié le canon renversé de Webern pour le ramener « dans le temps », il écrit un deuxième mouvement, « *Tema con variazioni* », qui est un hommage à la souplesse d'écriture avec douze notes. Le thème y est « perméé de façon classique [...] par addition de contrepoints de caractère différent ». Ces « permutations classiques » s'inspirent d'ailleurs beaucoup plus de la syntaxe dodécaphonique lâche de la *Sérénade* op. 24 (1920-23) de Schoenberg que de l'orthodoxie du *Quintette à vents* op. 26 (1923-24) du même auteur ; dans la troisième variation et la strette, elles dépassent même de peu les licences autorisées. Le rapport de Wildberger avec la musique n'est pas figé dans la révérence de l'épigone, il fait au contraire preuve d'une grande fraîcheur d'esprit vis-à-vis de l'histoire récente de la musique, notamment du dogmatisme pré-sérialiste.

LE GRAIN DE SABLE

« Je n'ai jamais joué simplement avec les séries, j'ai toujours voulu dire ou exprimer quelque chose. » Ce qu'il fallait dire n'avait rien à voir avec l'esthétisme nombriliste, mais en 1962 sur le seul grand projet théâtral de Wildberger, qui attend d'ailleurs toujours d'être mis en scène : *Épitaphe pour Évariste Galois*, « action documentée » sur le sort du mathématicien révolutionnaire Galois (1811-1832), victime d'un meurtre politique camouflé en duel. Fils des « oratorios

dramatiques » de Vogel par son recours au chœur parlé et sa disposition générale, cet ouvrage est « dodécaphonique au sens classique ». Il se distingue par le fait que Wildberger, grand amateur de mathématiques, entendait exploiter les réflexions de Galois sur la théorie des groupes non seulement par la musique, mais aussi par la danse. « À partir de la série, j'ai essayé de former des sous-groupes de 7 et de 5, ce qui donne 35 positions, qui forment la base de la composition. Là-dessus, j'ai imaginé un ballet classique, qui traduise ces positions en pas de danse. Mais personne ne s'y est intéressé. » De toute façon, *Épitaphe* ne se résume pas à la présentation de configurations algébriques. Wildberger y démontre plutôt comment mathématiques et politique peuvent donner un mélange hautement explosif dans les circonstances de la vie de Galois.

L'allumage se produit en 1967. Wildberger séjournait alors à Berlin, comme boursier du DAAD. Frappé par l'approche des révoltes étudiantes de 1968, il se sent obligé de revoir entièrement son attitude et conclut finalement : « Les beaux jours de l'artisanat musical et des palais de marbre sont désormais finis9 ». Il écrira dorénavant de la musique qui traite de l'irruption massive d'une réalité mauvaise, qu'elle soit historique ou contemporaine, dans le monde illusoire d'un rapport immanent à la matière.

Dans cette situation, la célèbre phrase de Theodor W. Adorno prend un sens primordial pour Wildberger : « Après Auschwitz, écrire un poème est un acte de barbarie10 ». Malgré le décret sommaire d'Adorno, les voix décisives ne se sont pas tuées. Paul Celan contre-attaque, non sans ameretume : « Pas de poème après Auschwitz – quelle notion du “ poème ” nous impute-t-on ici ? La présomption de celui qui s'avise, à titre d'hypothèse ou de spéculation, d'observer, de chanter ou de narrer Auschwitz du point de vue du rossignol ou de la grive musicienne11 ». D'une situation où les procédés du discours traditionnel sont devenus douteux, Wildberger tire aussi une conséquence autre que le silence, car après Auschwitz, il ne pourrait s'agir que d'un silence complice : « À cette époque, j'ai dit, et je redis aujourd'hui : ce n'est pas écrire un poème ou faire de la musique *après* Auschwitz qui est impossible, mais *sans* Auschwitz ! »

Dans un article intitulé *Über die Schwierigkeit, heute noch zu komponieren* (De la difficulté de composer aujourd'hui), il définit son travail artistique comme « une tentative de reconstitution, telle qu'on l'observe chez les malades mentaux, qui se mettent à dessiner et à écrire pendant le traitement en clinique, afin de se retrouver et de s'imposer face à la menace existentielle »¹².

Toujours à Berlin, Wildberger compose *La Notte, trittico per nastro, mezzo-soprano e 5 strumenti*, sur des textes de Hans Magnus Enzensberger et Michelangelo Buonarroti (1967). « Non veder, non sentir m'è gran ventura ; / però non mi destar, deh !, parla basso » (Ma chance est de ne rien voir, ne rien entendre ; / Aussi, oh !, ne me réveille pas, parle bas)¹³. Wildberger met en musique les vers de Michel-Ange, qui expriment si parfaitement l'incapacité de parler, dans un lied post-sériel convenu, mais corrodé par la bande enregistrée parallèle, où sont mis en musique deux poèmes d'Enzensberger, *abendnachrichten et schattenwerk*. Les déformations électroniques des sons et des mots établissent une relation dangereuse entre des événements historiques et l'actualité, entre le sac de Rome et la guerre du Viêtnam, ce qui pose « la question fondamentale d'un discours possible14 ». Le compositeur, lui, y perd la parole, pour commencer : pendant deux ans, Wildberger se verra incapable de composer.

Musique politique ? Certainement. Mais non au sens sentimental ou démagogique, ni capable non plus d'un compromis

5. *Melos* 12/1955, p. 341 ss.

6. *Ibid.*, p. 343.

7. Patrick Müller, « Zwischen Neoklassizismus und Avantgarde - Kompositionslehre in der Schweiz nach 1945 », in Ulrich Mosch (éd.), *Entre Denges et Denezy... - Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000*, Mayence, etc., Schott, 2000, p. 252.

8. Cité d'après « Für wen komponieren Sie eigentlich ? » – Hansjörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger », in Anton Haefeli (éd.), *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, Hug, Zurich [sd], p. 186.

9. Komponisten stellen eigene Werke vor – Jacques Wildberger: „...die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme...“ Ein Triptychon für Sopran, Solovioloncello, Orchester und Tonband (1973-74), *SMZ* 6/1977, p. 345.

10. Theodor W. Adorno, *Prismen*, Francfort/M., Suhrkamp, 1965, p. 31.

11. In Axel Gellhaus, *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, in *Celan-Jahrbuch* 6 (1995), p. 55.

12. Cité d'après Anton Haefeli (éd.), *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, p. 181.

13. *Op. cit.*, p. 180.

14. *Ibid.*

15. Cité d'après Jacques Wildberger, *Double Refrain*.

16. Gregor Wittkop, « „...das will nichts heißen, aber das ist es ja eben...“ oder : Wie Jacques Wildberger Texte gruppiert » in Michael Kunkel (éd.), *Jacques Wildberger*, p. 6.

17. Cité d'après Stefan Amzoll, « „Glückloser Engel“ – Der Zeuthener Komponist Paul-Heinz Dittrich », in *MusikTexte*, 85 (2000), p. 24.

18. « ...for she could still hear the buzzing... so-called... in the ears... » Samuel Beckett, « *Not I* », *Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press, 1984, p. 217.

19. Cf. Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit – Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Suhrkamp, 1982, p. 302ff.

politique « constructif ». Parce qu'il est conscient des problèmes éthiques et historiques, Wildberger ira jusqu'à détruire intentionnellement l'appareil esthétique en introduisant dans la musique les bruits du monde, sous formes de textes documentaires. Dans *Double Refrain* (1972), une musique de chambre « moderne » pour flûte (et flûte basse), cor anglais (et hautbois) et guitare se décompose à la suite de boucles multiples sur magnétophone, submergée qu'elle est par une abondante documentation sur l'abus du pouvoir de la part de l'État. Le point de départ est l'axiome de Hegel, « L'État est la réalité de l'idée morale¹⁵ ». « Dans in *Double Refrain*, j'ai voulu montrer ce que cela signifiait en réalité. Employé de l'État, le lieutenant Calley déclare : "J'aimais être au Viêtnam ". Chez Marinetti, on dit : " La guerre est belle !" Ernst Jünger, Thomas Hobbes et le *Premier Livre de Samuel* sont également cités, de même qu'une voix du procès de Francfort sur Auschwitz : " deux millions ou un million, qui peut le dire aujourd'hui ? " Face à ces documents, la musique devient de plus en plus inintelligible et finit par être entièrement détruite – mon moyen d'expression, entièrement détruit, qui finit dans le bruit blanc ! Si ce n'est pas de la musique politique ! »

Dans « ...die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme... » (1973-74), Wildberger convoque les grands moyens pour sa constellation de documents – qui ne forment pas un collage, insiste-t-il (« Par méchanceté, j'y ai mélangé beaucoup de choses ») ; il s'agit de lancer la discussion « sur la possibilité d'un discours verbal, plus précisément d'un discours poétique et artistique¹⁶ ». La descente vers l'aporie passe par l'Ecclésiaste, Job, Camus, Hölderlin, Celan et Beckett. Contrairement à Paul-Heinz Dittrich, Heinz Holliger, György Kurtág et bien d'autres, Wildberger ne s'arc-bout pas sur la résistance poétique ou ontologique des vers, mais explique par la manière dont il les regroupe pourquoi « parler » (même en musique) est devenu impossible. Ainsi, chez lui, la poésie *atteste* une déficience éthique. L'enchaînement des textes suscite une dynamique mortelle, qui étouffe littéralement le discours musical en atteignant Beckett. De Beckett, Dittrich dit quelque part : « Impossible de mettre cela en musique avec des moyens traditionnels¹⁷ ». Personne n'a peut-être pris cette remarque aussi au sérieux que Wildberger : à la fin de « ...die Stimme... », le treizième morceau des *Textes pour rien* de Beckett et des extraits de *Sein und Zeit*, de Heidegger, forment un contrepoint redondant de discours dépourvus de toute référence, qui jouent le rôle d'un bruit blanc parlé¹⁸. Pothast dit de Beckett qu'il était entré dans le silence en parlant¹⁹ ; Wildberger ne met pas Beckett en musique, ce sont les mots de Beckett qui « dé-tonent » la musique.

Bien que Wildberger ait pu alimenter ici – non sans problème – l'« appareil esthétique » et qu'il se soit vu contraint de mettre radicalement en question les procédés classiques de discours et de production, à cause de l'assaut de la réalité, il n'a jamais rejeté complètement la notion d'œuvre, même s'il l'a violentée démonstrativement dans ses ouvrages

Wir wollen zusammen marschieren

Text: Bruno Schönlank

Musik: Jacques Wildberger

Durchweg sehr rhythmisch
sehr verhalten beginnen

Illustration 1 :

« *Wir wollen zusammen marschieren* »
(*Marchons ensemble !*) pour
chœur à l'unisson et piano
(texte : Bruno Schönlank ; 1944)

d'après 1970 ; contrairement aux tendances de l'époque, il y est resté attaché pour mieux la subvertir : « Au-delà de l'aspect matériel, l'œuvre est capable de plus de réflexion critique, et donc d'agressivité, que l'action ouverte, qui ne fait souvent que répéter ce qui se passe dehors. L'œuvre ne se perd jamais, parce que, contrairement à l'action ouverte, elle peut être répétée en tout temps avec un résultat parfaitement prévisible. Et si son auteur dispose de suffisamment de substance et de capacité, l'œuvre gagnera finalement une signification qui dépasse la sphère purement privée : elle pourra rester pierre de scandale, grain de sable dans la mécanique, sujet d'irritation²⁰ ».

Une autre question fondamentale se pose au plus tard depuis 1967 dans l'œuvre de Wildberger : le rapport entre la langue et la musique, ou plus exactement, entre le document et la musique. Cette question est étroitement liée à une motivation centrale : « Il me fallait m'engager ! Je croyais avoir une "mission". » Pour articuler son message de façon compréhensible, le musicien conscient de sa mission doit disposer d'un système de symboles qui transforme la cécité²¹ des signes musicaux en un discours. « Si la critique sociale du musicien est jugée d'après les choix qu'il fait dans le matériau musical disponible et d'après sa décision de se rattacher à tel modèle ou d'ajouter telle allusion ou citation, la musique, elle, a besoin du commentaire parlé pour que sa portée critique soit reconnue. Sa position critique resterait lettre morte si elle n'était explicitée et fixée, car la musique seule n'est pas capable de parler sans ambiguïté²². » Chez Wildberger, l'intelligibilité ne reste toutefois pas au niveau de l'explication superficielle. Il intègre le commentaire verbal dans les structures de la démarche compositionnelle et parvient même à plier le style à l'emporte-pièce – le pire danger pour les formulations explicites – à ses fins : « Chez moi, le slogan n'a pas d'effet en soi, il est toujours inséré dans un contexte qui le trahit. »

« COMBAT POUR UN ESPOIR POSSIBLE »

Les œuvres de Wildberger du début des années 1970 paraissent désespérantes. Elles sont pourtant tournées vers une utopie latente. « Sans être croyant, je pourrais souscrire à la définition de l'espérance donnée dans l'épître aux Hébreux 11,1 : " La foi est une manière de posséder déjà ce qu'on espère ". On espère qu'un jour, les choses iront mieux ou que le monde sera plus juste. Cette idée figure même dans le négativisme de *Double Refrain* ou " ...die Stimme... ". l'espérance n'est pas encore accomplie. » Dans *An die Hoffnung* pour soprano solo, récitant et orchestre (1978-79), Wildberger cherche pour la première fois à s'en approcher.

Une nouvelle fois, le compositeur découvre que son sujet a été traité poétiquement par Hölderlin. L'ouvrage commence donc par *Hyperions Schicksalslied*, une ascension en trois strophes qui mène de l'état anhistorique de la créature céleste et du nourrisson à la conscience historique, pour entrer littéralement dans l'histoire : « Ils tournoient, ils tombent, / les hommes souffrants, / aveuglément d'une / heure à l'autre²³. » Wildberger exprime cette souffrance par un rapprochement sinistre, en complétant l'ode de Hölderlin par la chronique de l'Holocauste. Le prétexte du *Stettlied* des juifs du ghetto de Cracovie (« Ça brûle, frérot, ça brûle ») est le pogrom d'une nuit de novembre 1938. Dominé par la « marche allègre des tambours des meurtriers et des fragments dévoyés du patrimoine culturel, comme *Les préludes* de Liszt, le prélude des *Maîtres-Chanteurs* de Wagner et l'*Hymne à la joie*²⁴ », ce chant ne peut plus être exécuté que « rapidement, en haletant », avec « peu de voix, angoissé ». Le soubassement de cette terreur est un impitoyable ostinato martelé rappelant le

prélude des *Soldats* de Bernd Alois Zimmermann (1958-64), qui surgit lors de la cadence fatale de la dernière strophe de *Hyperions Schicksalslied* : « Le temps sera intégré comme un phénomène terrifiant. »

Contrairement à ce qui se passait dans les œuvres antérieures, la chute de Hölderlin – poétique, mais ancrée dans la réalité – ne se perd pas dans une zone nébuleuse, elle se voit contrecarrée : Wildberger y oppose en effet un poème d'Erich Fried, *Hölderlin an Sinclair*, qui montre avec beaucoup de discrétion la direction lumineuse du chant d'Hypérion. Le message de Fried (« Ce qui compte enfin, c'est la vie²⁵ ») n'est pas présenté comme une réconciliation naïve ; le postlude²⁶ montre bien qu'il faut le relativiser dans le contexte de tant d'horreur : on y entend « des bribes de mélodies chantées au Chili, et si on trouve quelqu'un capable d'en jouer, on peut aussi utiliser une *quena*. Il y a aussi des chansons de Violeta Parra, une admirable chanteuse. Elle peut chanter l'espoir, elle ! Elle a le droit de consoler, parce qu'elle a souffert elle-même toutes les tribulations de la misère et de la persécution ! Elle le peut, elle, mais pas nous ! Nous n'avons pas le droit de prescrire l'espoir de notre abri tranquille. Je n'ai pas le droit de prescrire l'espoir ! Nous qui vivons dans le luxe, au détriment des quatre cinquièmes de la population du globe qui ont faim, qui manquent de tout et qui dépendent du crime pour survivre. Violeta Parra chante *Gracias a la vida*²⁷, elle qui a tout perdu et s'est suicidée, pour finir. Elle a pourtant remercié la vie. C'est ce que je trouve sublime ! Dans le postlude, cependant, je mets en doute l'espérance avec le tambour, c'est-à-dire l'instrument qui conduit à la mort. C'est la même chose avec le *Chant des partisans* (il fredonne²⁸) : le combat est bien pour la justice, mais il reste violent ».

Comme toutes les œuvres écrites après 1967, *An die Hoffnung* n'est pas seulement une compilation de textes littéraires et musicaux sous-jacents ; surchargée de sens, cette polyphonie de matériaux hétérogènes relève néanmoins d'une conception parfaitement traditionnelle de l'écriture. Ainsi, la mise en musique des textes de Hölderlin et de Fried se base sur une série dodécaphonique. (Illustration 2)

Après son « retour en politique », Wildberger ne renonce pas à sa maîtrise du dodécaphonisme, il la perfectionne encore. L'écriture dodécaphonique de *An die Hoffnung* a ceci de particulier que la série fondamentale n'y apparaît ni sous sa forme originelle ni en permutation simple ; elle ne résonne donc jamais littéralement. Wildberger a en effet mis au point un système d'interpolation qui permet d'interpréter la série de façon très souple. Dans un tableau, il décompose la série en ses intervalles constituants et dispose ainsi de segments immédiatement utilisables moyennant une combinatoire d'interpolations. (Illustration 3)

Exemple : l'intervalle « 1,11 » (seconde mineure [1 demi-ton] ou septième majeure [11 demi-tons]) se trouve sans interpolation entre les positions de la série « 1-2, 4-5 » ou « 7-8 » ; en lecture rétrograde (c'est-à-dire 2-1 : 2-3,4,5,6,7,8, 9,10,11,12-1 ; 5-4 : 5-6,7,8,9,10,11,12,1,2,3-4, etc.), il embrasse un groupe de 10 positions de la série (« 0-10 » [0 ou 10 interpolations]). Le même intervalle figure entre les positions « 1[do]-3[do dièse], 9[ré dièse]-11[ré], 10[fa]-12[fa dièse] », ce qui signifie l'interpolation d'une ou neuf positions (« 1-9 ») ; on procède ainsi pour tous les intervalles et toutes les positions. Cette opération préalable assouplit considérablement le corset des permutations de la série et permet une écriture libre, qui reste néanmoins rattachée à la série en tout point. Ce que Wildberger attendait autrefois de la « réalisation de la forme », c'est-à-dire l'expression d'un potentiel donné, est désormais atteint : le résultat du travail sériel, soit la « forme », transcende ses origines²⁹.

20. Cité d'après « Für wen komponieren Sie eigentlich ? », in Anton Haefeli (éd.), *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, p. 193.

21. « Jacques Wildberger : Die Realität bewältigen », *National-Zeitung* 131/251 (1973), p. 31.

22. Tibor Kneif, *Politische Musik ? (= Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie*, Elisabeth Haselauer (éd.), cahier 6, Vienne/Munich : Doblinger, 1977, p. 38.

23. Friedrich Hölderlin, *Hyperions Schicksalslied*, in *Werke und Briefe*, Friedrich Beissner et Jochen Schmidt (éd.), tome 1, Francfort/M : Insel, 1969, p. 45.

24. « Für wen komponieren Sie eigentlich ? », in Anton Haefeli (éd.), *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, p. 194.

25. Erich Fried, « Hölderlin an Sinclair », *Die bunten Getüme*, Berlin : Wagenbach, 1977, p. 17.

26. Jacques Wildberger, *An die Hoffnung*, mes. 265 ss.

27. Cf. Violeta Parra, *Gracias a la vida*, in *Cantaré – Songs aus Lateinamerika*, Berlin : Verlag Neues Leben, 1978, p. 99 ss. et Jacques Wildberger, *An die Hoffnung*, mes. 267 ss.

28. Cf. « Partisanen vom Amur », Inge Lammel, *Das Arbeiterlied*, Philipp Reclam Jun., Leipzig 1975, p. 181 s. et Jacques Wildberger, *An die Hoffnung*, mes. 273 ss.

29. Cf. Jacques Wildberger, *Freiheit von der rationalen Zeit*, op. cit.

*Illustration 2 :
série dodé-
caphonique de
« An die
Hoffnung »*



Nombre des notes interpolées

Intervalle	0 - 10	1 - 9	2 - 8	3 - 7	4 - 6	5 - 5
1, 11	1-2, 4-5, 7-8	1-3, 9-11, 10-12	2-5, 6-9	3-11, 4-8, 6-10	7-12	/
2, 10	2-3, 9-10	2-4, 1-11	4-7, 5-8, 7-10	1-5, 8-12	6-11	6-12, 3-9
3, 9	6-7, 10-11	3-5, 5-7, 8-10	1-4, 2-11, 3-6, 9-12	1-9, 4-12	/	2-8
4, 8	3-4, 11-12	6-8, 7-9	/	/	1-6, 1-8, 2-7, 2-9, 3-10, 5-12	4-10, 5-11
5, 7	8-9	2-12, 4-6	1-10, 3-12	2-6, 5-9, 7-11	3-8, 4-11, 5-10	1-7
6	1-12, 5-6	/	8-11	2-10, 3-7	4-9	

*Illustration 3 :
tableau des
interpolations
pour « An die
Hoffnung »*

Handwritten musical score for a piece titled "Das Lied der Erde" (The Song of the Earth) by Gustav Mahler. The score is written on multiple staves using a combination of standard musical notation and a unique, stylized system of symbols and markings. The score includes various sections for different instruments, with specific dynamics, articulations, and performance instructions. The title "Das Lied der Erde" is written in large, bold letters at the top of the page, with "Lied" circled. The score is divided into several sections, each with its own unique set of markings and symbols. The handwriting is dense and expressive, reflecting the complexity and emotional depth of the piece.

Illustration 4 :
page 3 de
l'esquisse de
« *An die*
Hoffnung »

Comme chez d'autres compositeurs, tels Berg ou Boulez, qui interprètent leurs séries originelles moins comme des prescriptions impératives que des possibilités, la technique d'interpolation de Wildberger n'est pas facile à déceler par l'analyse des œuvres. D'une esquisse, on pourra cependant constater que la transposition de la série à *fa* dièse (« VII »), dans la partie chantée, regroupe les deux premières strophes

« sans destin » de *Hyperions Schicksalslied*. La série, dont les moitiés correspondent chacune à une strophe, a aussi le pouvoir de créer la forme. (Illustration 4)

Dans la partie chantée, les positions marquées dans l'esquisse de la transposition « VII » de la série sont séparées par des interpolations souvent étendues ; elles soulignent des mots clés du texte (« *Licht* », « *leicht* », « *Schicksallos* »,

Transposition «VII»:

Illustration 5 :

« An die Hoffnung », partie chantée (mesures 21-64), avec les positions de la série en transposition

« VII »

The musical score for 'An die Hoffnung' illustrates the use of the 12-tone series in the vocal line. The score is divided into twelve numbered sections (1-12), each corresponding to a specific position of the series. The vocal line is marked with various performance instructions, including dynamics (e.g., *mp*, *mf*, *f*, *p*), tempo changes (e.g., 60, 72, 7:4, 5:4, 7:6), and articulations. The lyrics are in German, and the score shows the complex rhythmic and melodic patterns created by the series' transposition.

« Himmlischen », etc.), parfois de façon répétitive ; les interpolations semblent extrêmement « libres » et ne révèlent pas de lien direct avec le tableau. (Illustration 5)

Wildberger décrit le traitement du chant comme « une voix parlée dotée d'une mélodie³⁰ », dont la succession concrète des notes dérive du répertoire d'intervalles fourni par les interpolations et irradie aussi toute la partie d'orchestre, qui est également liée à la série. Il est exact que le travail sériel, qui, dans *An die Hoffnung*, ne commence sur le texte qu'après les sons lumineux du prélude (mes. 1-19), semble guidé par une conception selon laquelle il existe toujours une articulation « parlante » du langage. Pourtant, dans la troisième strophe « précaire » du poème – que ce soit dans la partition ou dans les esquisses –, il est plus difficile de déceler la fonction constitutive de la série, laquelle est censée sous-tendre toute la composition. Le problème concerne d'ailleurs aussi le discours même de Wildberger. S'il est allé chez Wladimir Vogel, c'est parce que la technique dodéca-

phonique lui paraissait être « le seul langage justifiable ». N'aurait-il pas mieux fait de renoncer à un traitement aussi atypique du dodécaphonisme, qui en défigure presque complètement les séries par ses dérivations, et de composer simplement de façon libre ? « Non ! L'écriture libre doit aussi pouvoir être justifiée sériellement³¹ ». De ce point de vue, le langage musical de Wildberger est resté « justifiable » jusqu'à nos jours.

« ... ON PEUT TOUT AU PLUS FAIRE ALLUSION... »

« Même si j'y ai attribué une importance très variable, ma préoccupation est au fond toujours la même : combattre pour un espoir possible. » Dans la cantate *Tempus cadendi, tempus sperandi* pour chœur mixte et six instrumentistes (1998-99)³², Wildberger repart à la poursuite de la terreur en donnant un nouveau contenu au *An die Hoffnung* de

30. Jacques Wildberger, entretien avec l'auteur (Riehen, novembre 2001).

31. *Ibid.*

32. Commande du Süddeutscher Rundfunk ; première audition à Stuttgart le 8 février 2001, dans le cadre du festival ECLAT (Ensemble *Ictus*, SWR-Vokalensemble Stuttgart, direction Rupert Huber).

Illustration 6 :
esquisse de
« Commiato »
(voir Commiato,
lettre P [« série de
dix notes »] et
7^e mesure après
la lettre T
[« solmisation de
son nom »])

Hölderlin. Le fouillis des documents cités et des symboles à base sérielle se concentre dans un morceau pour chœur, les contenus sont transférés dans une syntaxe parfois imagée, qui s'accorde bien avec les préceptes de Wladimir Vogel. Au lieu d'une chronique de l'Holocauste, on trouve des chants d'après deux poèmes de Paul Celan, *Tenebrae* et *Es war Erde in ihnen*, dont on sait par ailleurs qu'ils traduisent des faits liés à l'assassinat des juifs. Les traces des anciennes citations et des collages ont presque disparu. Ainsi, le début du *Stettjellied* n'est plus exécuté que comme fragment de *Hyperions Schicksalslied*, « le dos tourné au public », et doit sonner « comme venant d'un souvenir lointain et d'une autre salle ».

Comme dans un testament, Wildberger reprend ici des textes qui l'ont déjà occupé ailleurs, dans des passages bien en vue. Dans *...die Stimme...*, la prière blasphématoire *Tenebrae* est placée en guise de réponse à Job : « Si je voulais le traîner devant un tribunal, il ne parlerait pas, je ne crois pas qu'il m'entendrait³³ ». Quand Heinz Holliger demande en 1990 à Wildberger de composer un commentaire interpolé dans la *Missa prolationum* de Johannes Ockeghem³⁴, ce dernier choisit le *Gloria*, pour en faire une théodicée dans *Zwei Tropen (Inquisitio et Anulus spei)*. Le poème parlé *Es war Erde in ihnen* est combiné en strette avec *Ejmalej Rachamim*, la lamentation juive pour les victimes d'« Auschwitz, Maïdanek, Treblinka ». Inversement, dans le troisième mouvement de *Tempus cadendi*, les formules liturgiques « laudamus te, benedicimus te » sont déclamées – de nouveau « le dos tourné au public » – « comme si elles venaient d'une autre salle, d'un autre monde », dans le chaos sonore de frottements des percussions et d'un chœur au bord de l'asphyxie. Chanter n'est plus possible que sous le signe de Celan : « et ce qui chante là-bas dit : ils creusent [leur tombe]³⁵ ». Si le titre *Tempus cadendi, tempus sperandi* ajoute un nouveau distique au livre de l'Ecclésiaste, c'est que Wildberger salue aussi son grand ami Bernd Alois Zimmermann, pour lequel « omnia tempus habent » (chaque chose a son temps) était plus qu'une devise pieuse, et qui est mort en fin de compte des doutes et des contradictions de sa foi sévère.

Ce n'est pas un hasard si, pour *Tempus cadendi*, Wildberger reprend le matériau, c'est-à-dire l'arsenal d'interpolations sérielles, d'une autre œuvre, qui traite le même problème – « le combat pour un espoir possible » – d'une façon très

personnelle : *Commiato*, musique pour quatuor à cordes (1997)³⁶. La simultanéité fortuite d'une commande de Pro Helvetia destinée au Quatuor Amati et d'une mort tragique a fourni le prétexte de la première confrontation, très circonspecte, de Wildberger avec le genre ressassé du quatuor à cordes : « La mort de ma filleule m'a ébranlé au plus profond de moi-même. Il fallait que j'exprime cette émotion. La solmisation de son nom joue un rôle important dans la composition. J'ai trouvé une série de dix notes après avoir pourvu les syllabes de signes de transposition³⁷ ». (Illustration 6)

Wildberger a composé *Commiato* comme un adieu, mais sa portée va bien au-delà du deuil privé, grâce à la rigueur de sa forme. Le titre fait écho à celui de la dernière œuvre de Luigi Dallapiccola (1972), dédiée à un ami mort trop jeune, Harald Kaufmann. La première tentative de dépasser le début étouffé de la scène et son ambiance amorphe, hostile à tout son, est un *sol* dièse suraigu, joué en harmonique au premier violon, « *pp zart, klagend* ». Cette note résonne comme un écho lointain du *sol* dièse aigu qui ouvre la vocalise extatique et non accompagnée du *Commiato* de Dallapiccola, « *ff gridando* ». Par la suite, l'expression de la plainte ne parvient pas à s'imposer davantage ; dans un dessin hésitant et fragile, on entend comme voix principale, après la lettre C, des bribes d'un extrait des *Kindertotenlieder* (1900-02) de Mahler, « *Das Unglück geschah nur mir allein !* ». Cette texture instable est bientôt étouffée par le brutal « recommandement » (Neubeginn), qui démarre sur *ré*, la note du destin chez Bernd Alois Zimmermann. (Illustrations 7)

Tout le travail de construction qui, à partir de ce *ré*, tisse un mélodrame sur la musique déjà entendue, se désagrège ensuite dans des canons, qui aspirent toute tentative de plainte individuelle dans le gouffre du temps, y compris la mélodie de dix notes de l'*Adagio* trouvée par solmisation : celle-ci « se transforme en canon qui s'épaissit. Le canon s'enroule et s'emmêle sur lui-même, toute issue est impossible. À la fin survient un martèlement qui se termine dans un cri du quatuor à cordes ». Wildberger compare ce cri à la fin de la *Quatorzième symphonie* op. 135 de Dmitri Chostakovitch (1969), qu'il avait interprétée un jour comme « protestation contre la mort³⁸ ».

La manière dont Wildberger traite les textes sous-jacents a changé. Ce ne sont plus des signes posés directement pour

33. Jacques Wildberger, « ...die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme... », 2^e partie, « Die Befragung », mes. 23 ss.

34. Première audition des interludes d'Edison Denisov, Clytus Gottwald, Klaus Huber, Hans Ulrich Lehmann et Jacques Wildberger par le Hilliard Ensemble, le 7 décembre 1990, à Bâle.

35. Paul Celan, *Gesammelte Werke*, tome I, Suhrkamp, Francfort/M. 1986, p. 211.

36. Première audition par le Quatuor Amati, le 20 octobre 1998, à Bâle.

37. Cette série aux durées également fixées diffère du complexe sériel mentionné plus haut, qui dicte l'écriture avant la lettre P.

38. Jacques Wildberger, « Das symphonische Werk Dmitrij Shostakowitsch », in Anton Haefeli (dir.), *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern*, p. 149.

A

col legno salt. acc. -

Viol. col legno salt. acc. - arco zange

Va arco nur Geräusch

Vc unregelmässig, zarte hohe Töne klagend

pp < > < > sempre sordida ca. 30 sec.

pont. > undeutlich → deutlich Hō

iv leicht beröhren unregelmässig nur noch

schräg gestrichen (Echo vom Anfang) nur noch

→ nur noch Geräusch

B L=69

Viol. ord. > pont. pp < mf

Va arco = (G) ord. = (G)

Vc

C L=60-66

Viol. pont. b2 (12) p

Va b2 (12) p

Vc b2 (12) p

D

Viol. 6 p

Va 4 b2 (12) p espr. H

Vc 2 b2 (12) p > pp

Illustration 7a :
Jacques Wildberger,
« *Commiato* », p. 4

expliciter un « message », mais les éléments constitutifs d'un espace historique topique. Si Wildberger y recourt, il ne s'agit pas d'un simple acte d'identification : « On ne peut que faire des allusions, tout au plus. » Les textes sous-jacents sont les particules allusives d'un langage musical qui résonne plus qu'il ne cite, et qui est ainsi soumis à une dynamique formelle destructive. La conception de la forme atteste encore de la « difficulté qu'il y a à composer de nos jours ». La transformation du canon en mouvement perpétuel, qui commence à la lettre G, écrase de plus en plus les tentatives de plainte et finit par tourner à vide. Les ruptures induisent un processus de discontinuité formelle, qui reprend dans l'*Adagio* et dans le simulacre de reprise qui suit la solmisation. Dans *Commiato*, Wildberger pousse à l'absurde l'idéal de « conversation intelligente » associé jusque-là au quatuor à cordes. Le commentaire ironique d'Alban Berg à propos du « programme secret » de sa *Suite lyrique* (1926) – « Oubliez cela ! » – signalait une faille qui devient ici principe constitutif³⁹.

Quoi qu'il en soit, la démarche de Wildberger ne dépend pas du genre choisi, elle a toujours pour but le « message ». « Dans *Commiato*, il n'y a plus que le désespoir total. Il m'est tout simplement impossible de composer quelque chose de consolant pour ma filleule, morte d'une manière tragique. Ce serait trop simple ! Il me faut résister. Je suis contre, je proteste contre ce sort et je ne céderai pas. »

« DÉCOUVRIR DE NOUVELLES POSSIBILITÉS »

« Composer « contre » a été et reste mon mobile principal. » Même si l'acte de protester et de résister peut être considéré comme le premier geste créateur de Wildberger, et que son œuvre est marqué par la conscience des problèmes historiques et éthiques, lui coller simplement l'étiquette de musicien engagé est trop sommaire. Ses impulsions sont à la fois trop variées et trop spécifiques pour être qualifiées globalement

39. George Perle, « Das geheime Programm der Lyrischen Suite », *Alban Berg – Kammermusik I. Musik-Konzepte*, Heinz-Klaus Metzger et Rainer Riehn (éd.), cahier 4, Munich : text+kritik, 1981, p. 61 ; cf. *Alban Berg, Lyrische Suite*, 3^e mouvement, mes. 93 ss.

Illustration 7b :

Luigi
Dallapiccola,
« Commiato »,
n° 1, mes. 1-4

Canto

Pianoforte

Impetuoso, ma non precipitato ($d=60-66$)

ff, gridando

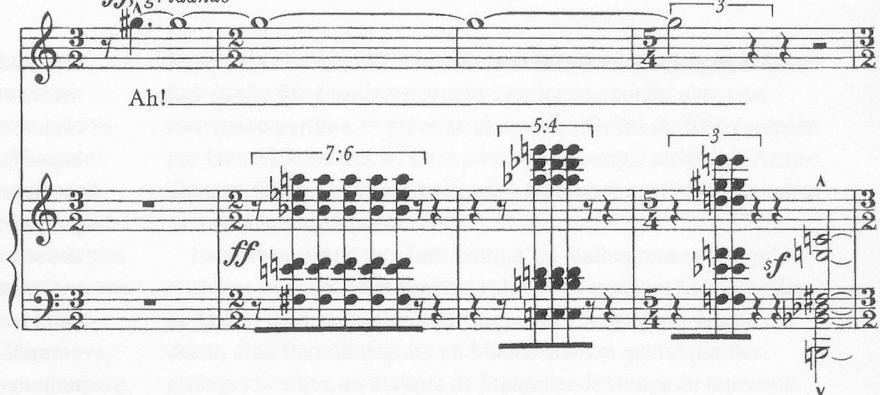


Illustration 7c :
Gustav Mahler,
« Kindertotenlieder »,
n° 1 « Nun will
die Sonn' so hell
aufgeh'n »,
mes. 24-28

Das Unglück ge-schah nur mir al- lein!
And I all a - lone must weep and mourn!

30

25

de « politiques ». D'autant plus que Wildberger sait aussi exploiter sans vergogne sa veine légère, en particulier dans les nombreux solos destinés à des amis, comme *Pour les neuf doigts* (1971) pour Heinz Holliger (hautbois), *Rétrospective I* et *II* (1972) pour Aurèle Nicolet (flûte), *Tantôt libre, tantôt recherchée* (1992-93) pour Walter Grimmer (violoncelle) ou *Fantasia sul re* (1998) pour Felix Renggli (flûte contrebasse), ou encore dans le *Kammerkonzert* pour instruments à cordes et synthétiseur (1995-96), où il se lance avec curiosité dans des « recherches sur les sixièmes de ton ». Les solos ne sont évidemment pas seulement de la musique « pour le plaisir », ils comptent aussi leurs saillies critiques. Des morceaux comme *Diario* pour clarinette (1971/75), *Schattenwerk* pour orgue (1976), *Diaphanie* pour alto (1986) ou *Los pajarillos no cantan* pour guitare (1987) reflètent manifestement le contenu des « grandes œuvres » parallèles. Le *Kammerkonzert* n'est pas simplement une étude en sixièmes de ton, c'est une musique où différents systèmes tonals entrent en conflit.

L'élan protestataire de Jacques Wildberger est toujours associé au besoin de remettre en question son propre point de vue, et cela pour explorer des moyens d'expression musicale inédits et toujours plus efficaces. C'est pourquoi il ne s'est jamais reposé longtemps sur les formes acquises. Pour Wildberger, composer signifie toujours chercher. En ce moment, il travaille à une pièce pour chant et électronique *live*, combinaison qui sera une nouveauté de plus dans un catalogue de près de soixante-dix numéros. « Il y a là des possibilités qu'il faut exploiter. L'électronique *live* doit enrichir le langage musical et révéler de nouvelles ressources d'expres-

sion. Plus les textes sont courts, mieux cela vaut. Je prendrais Celan : « UNE FOIS, / je l'ai entendu, / il lavait le monde, / sans être vu, toute la nuit, / vraiment. // Un et infini, / anéanti, / anti. // La lumière fut. Sauvé⁴⁰ ». Incroyable ! On y fait même référence à toute la cruauté qui sévit encore ! »

40. Paul Celan,
Gesammelte Werke,
tome II, p. 107.