

OLIVIER LUSSAC
Le jeu du collage / montage
Trois stratégies musicales:
Paik, Zimmermann, Stockhausen

Dans son essai *Penser la musique aujourd'hui* (1964), Pierre Boulez a violemment critiqué les musiques actuelles qui ne reposaient plus, selon lui, sur le principe sériel. Dans un enregistrement audio des *Ferienkurse* de Darmstadt (1959), il prononçait aussi les mots suivants:

De tout cela, je retiens, au premier chef, l'anecdote, et la leçon des surréalistes – en sens contraire – ne semblerait pas encore tout à fait comprise et assimilée. Le seul acte vraiment révolutionnaire, prétendait Breton, est de descendre dans la rue avec un revolver et de tirer sur les passants. Nous transformerions ce propos en disant que la vraie musique révolutionnaire serait de venir dans une salle de concert et de tirer sur les auditeurs. Ce serait leur dernier concert. Ce serait le choc à sa plus extrême puissance. Malheureusement, jusqu'ici, une telle révolution n'est guère possible – peut-être seulement par suite de malentendu entre l'acteur et les spectateurs. Au lieu de cet acte fondamental, nous n'avons donc que des anecdotes de choc qui subissent mal la répétition. Naturellement je noircis un peu – mais si peu – la situation¹.

De tels propos montrent à l'évidence que le compositeur français se méfiait et se moquait des musiques qui ne répondaient pas aux critères traditionnels. Ces nouvelles musiques avaient en effet intégré de nouveaux moyens qui relevaient eux-mêmes de la citation, de la transformation des sons, du collage et du montage. Elles déconstruisaient les principes d'une musique écrite et brisaient les structures homogènes de l'œuvre. Elles délaissaient la continuité temporelle, affirmaient la juxtaposition, la superposition et la simultanéité. Elles devenaient, avec le temps, des formes mixtes, le résultat d'une opération ou d'un processus ouvert sur une « polymatérialité » (Umberto Boccioni) ou sur une forme « polyartistique », selon le compositeur Costin Miereanu:

[...] tous les éléments-matériaux font partie d'un champ plus étendu, le champ polyartistique, bien plus riche que les « petits » domaines monoartistiques; ce

1. Cité par Gianmario Borio et Hermann Danuser, *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag, 1997, t. 2, p. 269 (enregistrement audio).

champ n'est plus conçu comme un enclos topographique délimité, mais plutôt comme un processus vectoriel plus ouvert à toute recherche et stimulations interdisciplinaires où les formes d'expression doivent suivre aussi les mêmes exigences dynamiques afin de devenir des expressions « multisensorielles ». [...]

Les arts « plastiques » ont anticipé l'émergence de la tentation polysémique [...], passant tantôt par le postdadaïsme, tantôt par le happening ou par l'art environnemental².

Il s'agissait à l'origine de remettre en cause les modèles de la musique par une attitude transformative, libérant un type de pluralité artistique, différent de celui opéré par les futuristes, les constructivistes, les dadaïstes ou les surréalistes. La naissance se fit donc tout d'abord par l'éclatement de l'espace de l'écriture musicale, impliquant en même temps l'acte même de composer. C'était une remise en jeu des langages artistiques, un décloisonnement des catégories et une indifférence des rôles, confrontant les spectateurs à une situation perceptive particulière, comme le remarque Chantal Pontbriand dans ses *Fragments critiques*:

Les notions de performance et de processus ont contribué à changer considérablement le sens du temps et de l'espace dans l'art de ce siècle et ont amené avec elles une compréhension de l'art et du monde différente. [...] L'effet de flux constant engendré par les nouvelles œuvres a éloigné l'art de la représentation pour montrer ce qu'il y a d'irreprésentable: soit l'entre-deux des choses, ce qui passe, ce qui transite dans notre appréhension de la vie, ce qui souvent demeure infixe, ou infixe par les moyens traditionnels de visualisation et de représentation. [...] Les nouvelles formes d'art nous laissent voir l'entre-deux, l'espace entre, l'espace sans nom³.

Si la composition cesse d'être un espace clos, elle envisage de nouveaux paramètres sonores, des ouvertures aux domaines du visuel, du théâtral et du poétique, par l'usage de graphiques, de textes, de photographies... devenant ainsi non pas une écriture fixant définitivement les notes, mais une « notation paramusicale », ou « notation de situation », servant exclusivement à la performance. Ou encore, comme le pense Max Ernst dans *Au-delà de la peinture* (1937), « la rencontre fortuite et artificiellement provoquée de deux ou plusieurs réalités dans leur essence sur une surface évidemment appropriée – et l'étincelle de poésie qui jaillit du rapprochement de ces deux réalités ».

Mais revenons à cette situation musicale extrêmement tendue entre les tenants de la tradition européenne et ceux qui commençaient à explorer de nouveaux domaines de composition, d'interprétation et d'écoute.

2. Costin Miereanu, *Fuite et conquête du champ musical*, Paris, Méridiens / Klincksieck, coll. « Musicologie », 1995, p. 25.

3. Chantal Pontbriand, « Introduction », *Fragments critiques* (1978-1998), Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 1998, p. 11.

Retournons donc à 1958 dans une Allemagne sûre de son pouvoir musical, en cette année fameuse où John Cage explorait les fondements de la musique à travers sa série de conférences aux *Ferienkurse* de Darmstadt. Il s'agissait essentiellement d'une attaque contre la nouvelle vague de compositeurs dont les principes reposaient sur une conception ouverte de la partition, jusqu'au point où, selon Jean-Yves Bosseur, « l'activité du musicien devient polyvalente et rejoint une certaine forme de théâtre, un théâtre d'actions conjointement visuelles et sonores, sans effet délibéré⁴ ». John Cage fut en vérité la cause de tous les maux parce qu'il acceptait qu'une œuvre musicale soit intégralement fondée sur le hasard, alors que Pierre Boulez préférait la conception de l'œuvre ouverte. En effet, dans le texte intitulé « Aléa »⁵, Boulez exprime son refus du « hasard par inadvertance » ou « sans contrôle » du compositeur américain. Une telle conception et l'affrontement qu'elle provoqua ne furent pas inoffensifs, lorsque ceux-ci furent repris dans le fameux *Opera Aperta* d'Umberto Eco (1962): « Même dans l'affirmation d'un art de la vitalité, de l'action, du geste, de la matière triomphante, du hasard, il s'établit encore une dialectique entre l'œuvre et "l'ouverture" de ses "lectures". »

Boulez, pour qui le hasard était nécessairement dirigé, reprochait à Cage que « la forme la plus élémentaire de la transmutation du hasard [soit] située dans l'adoption d'une philosophie teintée d'orientalisme qui masquerait une faiblesse fondamentale dans la technique de la composition ». Bref, il accusait l'artiste californien de ne pas savoir composer. Quel était donc le choix du Français? Il préférait une possibilité d'introduction au hasard, à l'intérieur d'une forme écrite et de ses structures constitutives. Il ouvrait assurément la forme musicale, mais ne la détruisait pas. Seuls différents parcours dans l'œuvre étaient possibles pour l'interprète. Autrement dit, Boulez s'en tenait essentiellement à un « sens global dirigé », où le hasard était inscrit dans un déroulement ouvert.

Un autre compositeur, Karlheinz Stockhausen dont le rôle fut également fondamental à Darmstadt, refusa la conception aléatoire de Cage et s'en tint lui aussi à un processus global, tout en intégrant une conception du développement musical en moments (*Momentform*). Il introduisit, au cours des années cinquante, ce qui fut nommé *Vieldeutige Form*, des formes variables, multiples ou plurielles, visant à dépasser les principes de formes mobiles fermées dans un système stable (Boulez). Aussi mit-il en place la notion de « processus » au lieu des « fonctions formelles », si bien que les limites entre les différentes composantes musicales devinrent beaucoup plus floues que celles des « formes mobiles à permutations ». Le début et la fin, comme la durée globale, n'étaient pas déterminés et le parcours laissé au libre choix de l'interprète. Comme le souligne Michel Rignon:

4. Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Paris, Minerve, 1993, p. 36.

5. Conférence prononcée lors des cours de Darmstadt en 1957, reprise dans *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, 1966.

Il s'agit de jouer sur des phénomènes globaux, de travailler sur l'écoute interne des sons à travers les événements instrumentaux, les phonèmes du chœur greffés sur la trame harmonique, cela s'ajoutant à la circulation spatiale. Le principe de la *Momentform* est désormais un facteur important dans la production à venir du compositeur. Il est clair que la nouvelle syntaxe musicale pose le problème du déroulement des événements et celui de la perception des moments qui constituent le flux musical⁶.

Ce qui distinguait la conception de Stockhausen de celle de John Cage, c'était justement l'indétermination ou l'élargissement du hasard à toutes les dimensions de la composition et de l'interprétation. En introduisant des moments dans le flux musical, Stockhausen acceptait que le processus puisse remplacer les fonctions formelles stables de la tradition musicale. Avec la « forme momentanée », Stockhausen se situait entre un Pierre Boulez qui refusait le « hasard par inadvertance » et qui prônait une œuvre ouverte et globalement contrôlée, et un John Cage, pour qui la musique était évidemment une forme ouverte, mais à un point où elle était débarrassée de toute prescription et de toute relation prédéterminée par le compositeur. Cage radicalisait l'ouverture au hasard, en acceptant que tous les sons ou tous les bruits puissent être utilisés en musique. La cohérence de structure ou de forme s'avérait inutile et l'œuvre ne transmettait plus de message, mais un *processus sans but*: « Le but de ce type de musique sans but, disait-il, serait atteint si les gens apprenaient à écouter; s'ils pouvaient découvrir lors de cette écoute que les sons qu'ils préfèrent, en réalité, aux sons d'un programme musical à la radio sont ceux de la vie quotidienne⁷. » Il s'agissait, pour Cage, de manipuler le public qui s'attendait à un objet d'élite, pour le contraindre à contempler, voire à accepter de simples choses réelles. En embrassant tous les aspects du quotidien, Cage évacuait la personnalité de l'artiste. Comme le rappelle Jeff Kelley:

Contempler de simples choses réelles n'était pas du même ordre que projeter une personnalité impassible. Plutôt que de représenter un retrait psychologique délibéré loin des feux de la célébrité ou de la cacophonie des mass media, cela supposait d'embrasser le quotidien. Pour Cage, embrasser le quotidien revenait à évacuer la personnalité de l'artiste comme véhicule conscient de l'expression et, par là-même, la gravité existentielle associée à la création artistique. [...] Par conséquent, le rôle de l'artiste (du scientifique, du chercheur) changea⁸...

En prônant l'ouverture à tous les possibles en termes de musique et d'éventualités non musicales, Cage invalidait la dialectique, précisément

6. Michel Rigoni, *Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, Lillebonne, Millénaire III, 1998, p. 56.

7. John Cage, « Unbestimmtheit », *Die Reihe* Nr. 5, Vienne, 1959.

8. Jeff Kelley, « Les expériences américaines », dans *Hors-limites, l'Art et la vie, 1952-1994*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 50.

celle d'Eco qui restait opérante dans les compositions de Boulez et de Stockhausen. Costin Mioreanu a fort bien précisé cet avatar des œuvres mobiles:

Malgré leur intention libératoire, ces premières œuvres mobiles retombent en fin de compte sur un objet esthétique à l'image de l'œuvre fixe. La démarche y est quelque peu illusoire: on n'obtient ni détachement, ni indétermination car « l'œuvre se referme comme un coquillage ». Ainsi, on en revient à la contradiction entre forme voulue et forme effective; toutes ces œuvres se veulent « ouvertes », mais en réalité elles ne sont qu'à demi « fermées », ce qui trahit, au fond, de la part des compositeurs, une « volonté de répression »⁹.

Dès lors, soufflait un vent de fraîcheur sur l'avant-garde darmstadtienne, qui ne prit guère au sérieux ces expériences américaines. Cage offrait pourtant une expérience libératrice, permettant de briser les liens ténus de la musique sérielle, du « maniérisme dodécaphonique ». De nombreux jeunes compositeurs en furent grandement influencés et s'engouffrèrent dans la brèche ouverte à toutes les « nouvelles aventures » et dans le télescope entre différentes cultures musicales.

C'est pendant les cours d'été de 1958, à l'Institut international de la musique de Darmstadt, que le jeune Coréen Nam June Paik fit la connaissance de Cage. Dès 1957, il avait suivi les cours d'été de Karlheinz Stockhausen et de Luigi Nono. À l'automne, il décida de s'installer à Cologne. Mais, contrairement à ce qu'il espérait, il ne fut pas accepté au studio de musique électronique et dut se contenter de composer dans son atelier (Aachenerstrasse 687, Cologne). Dans une lettre adressée à Wolfgang Steinecke, directeur des *Ferienkurse* (Kranichsteiner Musikinstitut), et datée du 8 décembre 1958, il fait part d'un projet et annonce son programme musical: « J'écris un nouveau morceau "hommage [*sic*] à John Cage". C'est du "théâtre pure" [*sic*]. Schönberg écrivait "atonal". John Cage a écrit "a-composition". Moi, j'écris "a-musique"¹⁰. »

Pour jouer ce morceau, Paik a prévu deux pianos, un normal ou à queue et un très mauvais piano « préparé », ainsi qu'un scooter. Des musiciens lisent des journaux, parlent avec le public, poussent les pianos, en renversent un. Comme sur la scène, les spectateurs doivent agir en lançant des feux d'artifice, en tirant au pistolet et en brisant du verre. L'ensemble est accompagné d'un collage sonore, fait d'extraits tirés de la radio – informations, prévisions météorologiques, reportage sportif –, de boogie-woogie, de bruit d'eau, tandis que la moto se déplace en pétaradant dans la salle.

9. Costin Mioreanu, *Fuite et conquête du champ musical*, op. cit., p. 46.

10. Cette lettre, dont le manuscrit est conservé à l'Institut international de la musique (Darmstadt), est citée (dans la traduction de Juliane Regler) dans Nam June Paik, *Du cheval à Christo et autres récits*, trad. Yves Cantraine, Bruxelles; Hambourg; Paris, Éd. Lebeer Hossmann, 1993, p. 240-241.

Pour Paik, exactement comme pour Cage, les sons peuvent être libérés de leur fonction initiale. Ils sont décontextualisés. Il s'agit de créer une *a-musique* dans le sillage de Cage, avec une tendance prononcée pour la participation et pour la destruction d'instruments de musique, inspirée des pratiques dadaïstes.

Les soirées du *Wiener Gruppe* étaient également connues en Allemagne. Le 15 avril 1959, lors d'une soirée autrichienne, la *Zwei Welten 2. Literarisches Cabaret*, Gerhard Rühm et Friedrich Achleitner arrivèrent sur scène à bord d'une moto, avec des masques d'escrime. Puis, après avoir joué quelques musiques et lu quelques passages d'un livre, ils détruisirent un piano. Dans une autre soirée au théâtre de l'ambassade des États-Unis à Paris, le 20 juin 1961, Jean Tinguely, Robert Rauschenberg, Jasper Johns et Niki de Saint-Phalle participèrent à une performance intitulée *Homage to David Tudor*. Tandis que David Tudor jouait la musique de John Cage, les quatre artistes présentaient simultanément des actions prédéterminées dans le temps: Jean Tinguely coordonnait une sculpture mécanique auto-destructrice; Robert Rauschenberg peignait sa *First Time Painting* sur la scène, le dos de la toile face au public auquel la toile ne fut jamais montrée; Jasper Johns tirait sur une toile faite de fleurs en forme de cible, marquée des deux noms: Tudor, Johns; enfin, Niki de Saint-Phalle créait un de ses fameux *Tirs*. Et si, par exemple, le poète-compositeur Dick Higgins ne tira jamais sur les auditeurs, il prit tout de même pour cible une partition, les impacts servant de notes (*Symphony No. 48*, premier mouvement, 1969). La proposition de Breton est donc possible et parfois envisagée en musique.

Pour en revenir à Paik, il se trouve, d'une part, au début d'une phase créatrice qui se fonde sur des collages de bandes enregistrées, agrémentés d'actions, c'est-à-dire du son accompagné de sa visualisation. Et, d'autre part, impressionné par John Cage, il se réconcilie avec sa culture d'origine. D'abord sceptique à l'égard des méthodes de composition qui utilisent l'aléatoire à partir de la pensée bouddhique zen, il écrivit dans un article intitulé *AV. J.C. / AP. J.C.*: «À mes yeux, il était un moderniste zen américain... Ma conversion en un fervent cagien est due à son concert avec David Tudor¹¹.» Cage fut donc fondamental pour le Coréen, mais sa démarche lui semblait suspecte: «Les gens disent souvent que Cage était un bon philosophe de la musique, qui influença de nombreux talents, mais qu'il n'était pas lui-même un bon compositeur. En ce qui me concerne, c'est archi-faux. C'est sa musique qui m'a attiré et non sa théorie. En 1958, à Darmstadt (Allemagne), j'ai d'abord assisté à ses conférences, lesquelles ne m'impressionnèrent guère¹².»

11. Nam June Paik, «AV. J.C. / AP. J.C.», *Du cheval à Christo et autres récits*, op. cit., p. 22.

12. *Ibid.*

Durant les *Ferienkurse* de 1958, Cage présenta trois conférences sur les thèmes *Changes, Indeterminacy and Communication*, dans lesquelles il donnait son point de vue sur la musique et la composition¹³. Ces communications ont une forme peu commune puisqu'il s'agit d'analyser la composition dans les termes du processus (*Composition as Process*). *Changes* se fonde sur sa composition *Music of Changes*, à partir de laquelle la déclaration prend la même durée que la pièce musicale. Lorsque des pauses sont nécessaires dans la musique, elles le sont également durant la lecture. Le hasard et l'indétermination deviennent par conséquent des moyens essentiels au travail de Cage. Il souligne dans *Changes* le rapport qu'il entretient avec sa *Music for Piano*, jouée à Darmstadt: « Dans cette pièce, les notes étaient déterminées par les imperfections du papier, sur lequel la musique était écrite. Le nombre des imperfections était défini par hasard¹⁴. » Le processus, plutôt que le résultat, devient également la clé de voûte des œuvres de Paik.

Presque immédiatement, Paik profite de ce rapprochement pour créer cet *Hommage* dont l'exécution ouvre une nouvelle phase de création. En effet, l'*Hommage à John Cage* peut être considéré comme le point de départ de la période dite de l'*action music* qui s'étendra de 1959 à 1962. Elle désigne ses débuts d'exposant à la Galerie 22 à Düsseldorf, sa participation aux concerts dans l'atelier de Mary Bauermeister à Cologne et son engagement dans un nouvel art à Wuppertal. Cette période hautement subversive lui vaudra le titre de « terroriste de la culture ». Selon Edith Decker, ce passage à la violence destructrice correspond à une phase de purification, où Paik tente d'évacuer des années de pression culturelle¹⁵. L'artiste s'attaque aux instruments traditionnels de la musique et s'accorde parfaitement au changement qu'il a ressenti lors du concert de Darmstadt. Sa conversion cathartique, courant sur une période de quatre ans, démontre l'annihilation des critères traditionnels de l'art. John Cage est profondément et visiblement effrayé de cette violence excessive. Dans une autre lettre adressée le 2 mai 1959 au Dr Wolfgang Steinecke, Paik décrit le déroulement de l'*Hommage* comme « l'antithèse grave (et non-restauratrice) au maniérisme dodécaphonique ». « Pourtant, ajoute-t-il, j'aime toujours beaucoup Schönberg et Stockhausen. »

Suite à la performance de Paik, Bernd Alois Zimmermann écrit à Mary Bauermeister pour lui indiquer son intérêt et prépara le scénario d'un *happening* qui ne fut jamais réalisé en public. Cette lettre¹⁶ date du 24 juin 1960, soit une semaine après la première représentation de l'*Hommage* à

13. Cf. John Cage, *Silence* (1961), Middletown, Connecticut, quatrième édition, 1979, p. 18 et sq.

14. *Ibid.*, p. 27.

15. Edith Decker, « Introduction » à Nam June Paik, *Du cheval à Christo*, op. cit. p. 244-247.

16. Publiée pour la première fois dans *Fluxus – Aspekte eines Phänomens*, catalogue de l'exposition (15 décembre 1981-31 janvier 1982), Museumsverein Wuppertal, Wuppertal, 1981, p. 194.

John Cage, et, bien qu'il ait relevé essentiellement son caractère ludique et absurde, Zimmermann n'en fut pas moins fasciné. Le 21 janvier 1965, il conçut avec ses élèves en composition un *happening* acoustique¹⁷, qui doit non seulement être analysé en fonction de son lingual (pièce linguistique), *Requiem für einen jungen Dichter*, mais aussi par rapport à *Fa:m'Ahniesg-wow* de Hans Günther Helms et à *l'Hommage à John Cage*. Le collage de cris – on en trouve une réminiscence dans le finale de *Die Soldaten* – influence notamment Zimmermann.

L'action de Paik dépassait largement les premières manifestations *fluxus*¹⁸ comme art-amusement et admettait un élément expressif. Mais l'agitation et l'action que proposait sa composition posaient un problème de compréhension pour un compositeur encore enraciné dans la tradition musicale. Ainsi, Karlheinz Stockhausen lui en fit reproche et conçut *Originale* – qui se rapproche des *18 Happenings in 6 Parts* d'Allan Kaprow – en planifiant les différentes actions et en engageant de manière consciente divers éléments expressifs.

Élaborant, lui aussi, un scénario de conception non-théâtrale, Zimmermann emprunta le terme de *happening*. Si, comme le suppose Klaus Ebbeke, Zimmermann distinguait par principe le *happening* de l'action *fluxus* et s'il envisageait de travailler sur cette forme de performance, c'est parce qu'il s'ouvrait à une nouvelle forme de participation qui brise les catégories artistiques, comme dans son opéra *Die Soldaten* ou dans son lingual de 1967. Klaus Ebbeke a fort bien remarqué cette rencontre entre ce qu'il appelle des éléments « *a priori* de grande valeur » et des éléments « *a priori* de moindre valeur ».

Il s'agit d'une modification dans la compréhension de la réalité; l'art et la réalité des années suivantes en subirent une influence durable. Zimmermann y rencontra des formes artistiques qui, par opposition à la conception musicale de son temps, ne connaissaient pas de hiérarchie entre un matériau *a priori* de grande valeur et *a priori* de moindre valeur. De plus, *l'Hommage* de Paik lui a sans doute montré que ces exercices artistiques considérés plutôt comme ludiques pouvaient parfaitement être combinés avec une part déroutante d'expressivité¹⁹.

Le *happening* annonçait de nouvelles possibilités de composition, en prônant l'équivalence des moyens et des media. Il renvoyait à la fois à *l'Hom-*

17. Archives Bernd Alois Zimmermann 1.62.11.9 (© Sabine von Schablowsky), Archives de l'Académie des Arts (Berlin).

18. Le terme *Fluxus* recouvre l'histoire d'un groupe (1962-1978), mais il désigne également une attitude qui valorise *le libre jeu de l'art*. Le terme a été inventé par George Maciunas; il s'appuie sur un fondement philosophique: c'est l'idée de l'écoulement, du flux, ou plus exactement l'idée du flux *non contrarié de l'esprit*.

19. Klaus Ebbeke, « La Genèse des *Soldats* » (trad. Carlo Russi), dans *Die Soldaten. Bernd Alois Zimmermann*, Musica 88, Dernières Nouvelles d'Alsace; Contrechamps, 1988, p. 21 (publié initialement en mars 1987, sous le titre: « Zur Entstehungsgeschichte der *Soldaten* », dans le *Programme* des représentations de *Die Soldaten* à Stuttgart).

mage et à des travaux de Paul Pörtner. Ce dernier avait traduit en 1959 *Ubu Roi* d'Alfred Jarry et préparait sa *Schallspielstudie II* (qui fut créée en 1965). En 1960 et 1961, Pörtner publia une anthologie, *Litteratur Revolution 1910-1925* – où, pour la première fois en Allemagne, de nombreux textes expressionnistes et dadaïstes furent reproduits –, et *Experiment Theater. Chronik und Dokumente* (Zürich). D'autres influences essentielles jouèrent encore pour Zimmermann: dans son ouvrage intitulé *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten des totalen Schallspiels* (publié en 1961 à Stuttgart), Friedrich Knilli annonçait les possibilités nouvelles du *Hörspiel*, tandis que Hans Günther Helms écrivait son *Fa:m'Ahniesgwow*, fondé sur l'œuvre de Joyce. Helms fut l'un des premiers traducteurs de l'écrivain irlandais, et il en fit des lectures lors d'une soirée de concert à l'atelier Bauermeister, le samedi 26 mars 1960. La lecture de ces différents écrits sensibilisa Bernd Alois Zimmermann à l'expérience de la *perméabilité* (*Permeabilitäts-Experiment*²⁰) et à la création de nouveaux jeux sonores.

Originale de Karlheinz Stockhausen a été créé entre le 26 octobre et le 6 novembre 1961. Les principaux personnages étaient alors interprétés par Stockhausen lui-même à la composition, Carlheinz Caspari à la réalisation, David Tudor au piano et aux percussions, Christoph Caskel également aux percussions, Kenji Kobayashi au violon, Nam June Paik pour l'*action music*, le poète Hans Günther Helms, Mary Bauermeister pour la peinture, Edith Sommer dans son propre rôle, Wolfgang Ramsbott à la caméra, Leopold von Knobelsdorff à la régie son, Liselotte Lörsch au vestiaire, madame Hoffmann comme vendeuse de journaux, les comédiens Alfred Feussner, Harry J. Bong, Ruth Grahlmann, ainsi qu'une enfant, Christel Stockhausen, et Eva-Maria Kox, Heiner Reddemann et Peter Hackenberger.

Jusqu'à octobre 1961, rien dans l'œuvre de Karlheinz Stockhausen ne laissait directement présager une pièce comme *Originale*. Bien qu'elle possède des caractéristiques musicales, notamment la citation de *Kontakte* (1958-1960), il semble que son jeu théâtral s'appuie sur le *happening*. Derrière *Originale*, la présence et l'influence de John Cage paraît, encore une fois, inévitable. Déjà en 1959, le critique théâtral et musical Egon Vietta avait remarqué qu'aucune influence n'était pressentie, si ce n'est celle du groupe de John Cage et du bouddhisme zen²¹. Plus tard, dans la revue *Melos*, Hans Günther Helms souligna lui aussi l'influence très nette de Cage et pointa de nombreux aspects du compositeur américain dans le manuscrit de Stockhausen²².

20. Cf. Klaus Ebbeke, *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, Mayence, Éd. Schott, 1998, p. 73-77 et 95-98.

21. Egon Vietta, «Neue Musik in Darmstadt», *Magnum*, n° 27, décembre 1959, p. 63.

22. Cf. *Melos*, n° 10, octobre 1960, p. 304.

Naturellement, c'est en partie dans l'atelier de Bauermeister²³ que Stockhausen avait découvert les pièces théâtrales de Cage, notamment *Water Music*, *Music Walk* et *Cartridge Music*. Stockhausen avait également eu connaissance de la *Theater Piece* de John Cage, dont Hans Heinz Stuckenschmidt, après un voyage à New York en 1960, avait rendu compte dans un article intitulé « Die Dadaisten von Greenwich Village »²⁴. La description que fait Stuckenschmidt de la *Theater Piece* se rapproche de ce que Stockhausen allait élaborer avec *Originale* et se conclut de la manière suivante: « Une clownerie dans un style technique du "Cabaret Voltaire". [...] le monde des Marx Brothers mixé avec celui de Tristan Tzara. » Notons que Peter Fischer qualifia *Originale* d'« opéra entre Dada et Dali »²⁵ et que Siegfried Bonk le compara au *Cabaret Voltaire*²⁶.

Stuckenschmidt considérait la pièce de Cage comme un pot-pourri d'actions singulières: dans la demi-obscurité, des objets étaient accrochés à des câbles; sur une table, se trouvaient des bougies allumées; un liquide s'écoulait dans une cuvette; un tuba sans pavillon était lubrifié par un homme en frac; une danseuse jetait un bouquet à ses pieds... Toujours est-il que le commentaire de Stuckenschmidt permet d'établir de nombreux parallèles avec *Originale*. L'influence n'était donc pas fortuite. Cependant, au contraire d'*Originale*, la *Theater Piece* changeait considérablement d'une représentation à l'autre: au Theater Circle on the Square de New York, par exemple, *Theater Piece* réunissait David Tudor, Merce Cunningham, Carolyn Brown, Nick Cernovich et deux musiciens. On tirait dans des ballons de caoutchouc emplis de couleur, l'un des participants se rasait et un haut-parleur diffusait la marche de *Tannhäuser* tandis qu'un intervenant entonnait *Parlez-moi d'amour*. Pendant ce temps, John Cage, debout dans un coin, comptait périodiquement de un à vingt-trois, avec de longs intervalles de silence.

Comme Cage, Stockhausen élaborait une partition pour son *happening*. Cage avait repris, semble-t-il, la formulation de *Fontana Mix* (1958) sans que les deux partitions eussent en vérité quelque chose de semblable. Pour *Originale*, au contraire, le pianiste (David Tudor) et le percussionniste (Christoph Caskel) suivirent à la lettre la notation instrumentale de *Kontakte*, si bien que la musique ne varia pas d'un pouce d'une représentation à l'autre. Il s'agissait d'une musique de scène, fondée non seulement sur *Kontakte*, mais aussi sur *Carré*, *Gruppen* et *Gesang der Jünglinge*. *Originale* possédait donc une logique de composition et d'organisation.

Cage laissait toute liberté aux interprètes, les actions étaient donc différentes à chaque exécution. Mais Stockhausen, selon Carlheinz Caspari,

23. Stockhausen assista, en effet, à quatre des concerts de l'atelier de Bauermeister, les 15 juin, 18 juin et 9 octobre 1960, et le 14 octobre 1961.

24. *Melos*, n° 9, septembre 1960, p. 276.

25. Archives de la ville de Cologne, Best. 1441, Nr. 70.

26. Cf. *Kölner Anzeiger*, 30 octobre 1961.

« voulait que ce soit toujours identique, toujours meilleur, toujours réglé de manière très fixe²⁷ », si bien qu'il n'y eut aucune différence entre les représentations de Cologne et celle de New York, à cela près que les acteurs changèrent. Ce que Cage s'efforçait d'atteindre constituait pour Stockhausen une occasion particulière: « Paik modifiait quotidiennement son exécution », Feussner changeait lui aussi son texte et les autres interprètes leurs actions, mais, en définitive, l'instrumentation musicale resta la même. Une stratégie compositionnelle était donc esquissée avec, d'un côté, la relation au hasard comme moment de liberté dans une composition déterminée, de l'autre, l'usage du hasard, qui modifiait intégralement la structure interne d'une composition entièrement aléatoire.

Il ressort de ces différentes performances tout un travail sur le collage / montage, propre aux dadaïstes et ensuite aux surréalistes, dont la différence entre les deux mouvements est sur ce point peu précise puisque la musique se prolonge de l'un à l'autre. Que ce soit avec le collage ou avec le montage, les artistes abandonnent l'homogénéité de l'œuvre, ils interrompent la continuité spatiale ou temporelle et affirment la juxtaposition, la simultanéité, l'hétérogénéité. Les œuvres qui relèvent du collage / montage deviennent alors le résultat d'une opération où le travail artistique est en même temps un travail de producteur qui opère des choix. Car monter, c'est choisir. Comme le disait John Cage dans *Silence*, « Beethoven est maintenant une surprise aussi acceptable pour l'oreille qu'une cloche à vache²⁸ ». On peut aussi, comme le fait Daniel Charles dans *Musiques nomades*, renvoyer la proposition de Paik (et de Cage) à Héraclite: « "L'assemblage le plus beau est un tas d'ordures assemblées au hasard", complété de cette affirmation: "et cet assemblage, c'est le monde"²⁹. »

Le montage échappe ainsi à la notion de « temps à sens unique », mais apparaît comme un temps pluriel, différentiel et « polyartistique ». « Cage, poursuit Daniel Charles, a ouvert la voie non seulement aux musiciens occidentaux, mais aux musiciens extrême-orientaux et à tous les artistes de notre monde, vers une *multiplicité élargie* qui est susceptible d'englober, mais sans le moindre embrigadement, donc hors de toute européanisation, l'ensemble des potentiels créatifs de la planète; et cela non pas à une fin unique ou unitaire d'homogénéisation ou d'unification, mais au contraire *dans un sens centrifuge d'expansion des différences*³⁰. » L'invention dadaïste du montage,

27. Carlheinz Caspari, « Entretien » du 7 août 1992, cité dans *Atelier Mary Bauermeister 1960-62*, Historisches Archiv der Stadt Köln, Cologne, Emons Verlag, 1993, p. 199.

28. John Cage, *Silence*, op. cit., p. 31.

29. Daniel Charles, *Musiques nomades*, écrits réunis et présentés par Christian Hauer, Paris, Éditions Kimé, 1998, p. 24. (« Le pêle-mêle de Protée », dont est extraite cette citation, est initialement paru sous le titre « Musique et multiplicité », dans *Music Today Quarterly*, n° 5 et 6, été-automne 1989.)

30. *Ibid.*, p. 27.

prolongée par la créativité surréaliste, est décisive à partir du moment où, selon Daniel Charles, le temps présent absorbe le passé (grâce aux citations) et « est susceptible de contenir un avenir encore inaccompli³¹ », c'est la fameuse « ontologie du n'être-pas-encore » de Ernst Bloch, le philosophe qui a le mieux défini le montage:

Est montage: un échange où des parties et des éléments issus d'un ensemble passant dans un autre, violentant, dénonçant, bousculant tout ouvrage bien fini... Ainsi, le montage éloigne de mille lieues des choses qui voisinent dans la réalité de l'expérience et dans la nature à laquelle nous sommes accoutumés, tandis que des choses à mille lieues les unes des autres s'y retrouvent toutes proches³².

Le montage est une *machine de guerre* et un moyen de conjurer les formes purement linéaires. En même temps, il abolit l'attitude d'écoute passive et, définitivement, demande aux spectateurs d'agir, de devenir acteurs: « Le théâtre n'est plus un simple spectacle, mais un accélérateur d'énergies³³. » Cette conception doit finalement être rapprochée de celle qu'exprimait Schwitters en 1919, dans sa *Déclaration pour exiger un théâtre merz*:

Disposez des surfaces géantes, saisissez-les jusqu'à l'infini, habillez-les de couleurs, déplacez-les dangereusement et détruisez leur virginale pudeur [...]. Laissez les lignes se confronter et se caresser tendrement. Que les points y jettent étincelles, y dansent en rond et donnent ensemble naissance à la ligne [...]. Prenez ensuite des roues et des essieux, dressez-les et faites-les chanter [...]. Prenez un projecteur et déformez-en la lumière brutalement [...]. Faites exploser des chaudières à vapeur pour fabriquer de la fumée de chemin de fer [...]. Bref, servez-vous de tout, du filet à cheveux de l'élégance comme de l'hélice de l'Imperator, et toujours en fonction des proportions exigées par l'œuvre³⁴.

C'est cela que John Cage appelait « interpénétration sans obstruction » et Dick Higgins, « intermedia ».

Olivier Lussac

31. *Ibid.*, p. 31.

32. Ernst Bloch, *Gesammelte Schriften*, Band IX, Frankfurt / Main, Suhrkamp, 1962, p. 572. Cité par Daniel Charles, *loc. cit.*, p. 31-32.

33. Daniel Charles, *ibid.*

34. Kurt Schwitters, « Déclaration pour exiger un théâtre merz, 1919 », *Merz*, écrits choisis et présentés par Marc Dachy, Paris, Gérard Lebovici, 1990, p. 39-40.