

Les cosmophonies domestiques de Karlheinz Stockhausen

Maison - musique - machine : mystique(s)

par Lambert Dousson

Karlheinz Stockhausen : Je pense que la tâche la plus importante d'un musicien, actuellement, est d'informer les gens sur l'influence directe que le son a sur eux. Il faut qu'ils comprennent que le son les traverse, qu'il traverse leur corps, leur système électrique, comme la nourriture ; et il faut qu'ils sachent ce qu'ils absorbent. La connaissance du pouvoir nutritionnel des aliments n'est pas aussi avancée qu'on le dit, dans les sociétés occidentales. Et on en sait encore moins sur le son. C'est grave, parce que le son pénètre dans le corps, directement dans les cellules. Pas seulement dans l'oreille, mais partout. Les gens devraient savoir quel genre de son ils veulent et quel genre de son ils ne veulent pas. Il faudrait pouvoir opérer une sélection entre ce qui est bon et ce qui ne l'est pas. La fonction du compositeur n'est donc pas seulement de créer de la musique nouvelle, mais aussi de créer *l'espace* pour cette musique. Il faut purifier l'air de manière que les gens prennent conscience des sons qu'ils produisent. Je ne parle pas seulement du bruit des voitures, mais aussi de la parole, des chiens qui aboient ou des perroquets imbéciles, hystériques, qui hurlent coco-coco ! Il est impératif que nous puissions éliminer efficacement les ordures acoustiques. On dit les gens veulent de la Musik, mais je n'en suis pas si sûr. Ils n'y pensent pas, ils subissent simplement ce qu'ils entendent, sans se défendre.

L'enjeu n'est donc pas simplement esthétique. Il y va, bien sûr, en premier lieu, de l'autonomie de l'art — en l'espèce, de la musique —, c'est-à-dire du maintien de la séparation entre ce qui est de la musique et ce qui n'en est pas. Affaire d'ontologie, car il s'agit de définir quelque chose qui relève de la nature des choses : l'être des sons. Question morale aussi, qui renvoie à toute une éthique de vie, une hygiène de vie, comme l'indique l'analogie entre le sens auditif et le sens gustatif : il s'agit de pouvoir

distinguer les « mauvais » sons des « bons ». Ces derniers ne disposent pas ici d'une qualification positive, tandis que très rapidement le motif esthétique s'efface, et avec lui celui de la définition de la musique, car là n'est en fin de compte pas le problème. Celui-ci s'articule en fait à partir d'une injonction, qui porte sur le savoir d'un vouloir : « les gens devraient savoir quel genre de son ils veulent et quel genre de son ils ne veulent pas ».

Musique-machine

Parmi les mauvais sons, ceux sur lesquels Stockhausen s'attarde le plus appartiennent au registre de la « Musik ». Le terme trouve son origine dans le nom de la compagnie nord américaine *Musak Inc.* qui développa et diffusa, dès sa fondation en 1934, le concept de « musique d'ambiance », dont les produits équiperont rapidement les ascenseurs de la majeure partie des gratte-ciels, les répondeurs téléphoniques, les supermarchés. Cette musique censée masquer discrètement les bruits désagréables (voix, bruits ambiants) et augmenter le bien-être sur le lieu de travail, ou favoriser la disposition à la consommation, sanctionne ainsi, en même temps que l'environnement métropolitain envahit à très grande vitesse le champ entier de la perception, le basculement de la musique dans le régime hégémonique de la marchandise : ou bien sous la forme de compositions originales qui résultent de commandes spécifiques, ou bien par l'arrangement d'œuvres célèbres, dont on a aplani les contrastes, afin d'éliminer toute violence, aisément identifiables par leur mélodie, donc faites pour être répétées,

appries par cœur, restituées de manière plus ou moins fidèle par les producteurs et les consommateurs, dont les oreilles deviennent les vecteurs de la marchandise.

Rapidement, d'un monde de bruits quotidiens où la musique est un événement rare et discret – circonscrit par les moments et les lieux réservés du concert, en salle ou en plein air, c'est-à-dire à la musique produite par des musiciens en chair et en os, toujours attachée à cette articulation du temps social quotidien qu'est le rituel –, l'ère de la reproductibilité technique fait passer l'humanité dans une autre configuration de l'écoute musicale, continue, permanente, qui occupe l'espace

tout entier de la perception auditive, et prétend régir le comportement individuel et collectif, tout entier lui aussi tourné en direction de la production et la consommation de marchandises, qui deviennent de plus en plus abstraites, puisque parmi elles il faudra aussi compter l'industrie des services, qui va progressivement prendre le pas sur celle des biens. Le monde se pare donc de nouveaux rituels, qui se substituent aux anciens, et le flux ininterrompu de la *Musak* accompagne de la continuité de son fond(s) sonore le rythme de l'échange symbolique qui se restreint à ce que l'on vend et achète : le centre commercial devient havre de paix, *sweet home* où les oreilles se mettent à l'abri de



l'hostile et inhumain chaos des automobiles. L'*ambient music* par la magie des haut-parleurs acquiert le statut de la *musica caelestis* jadis réservé au grand orgue haut perché à la tribune de la cathédrale. Cette métamorphose de la définition de l'individu et du collectif, qui les enjoint à être des consommateurs, nombreux seront ceux qui, au tournant des années 1960 et 1970, l'analyseront dans des termes relevant souvent du registre esthétique-religieux, pour qualifier ce monde, dont les centres commerciaux qui fleurissent dans les espaces périurbains à mesure que s'étendent à perte de vue les banlieues pavillonnaires dans les années 1970 deviennent comme la métonymie : société de consommation¹, du spectacle², nouvelles œuvres d'art totales, sacrifice de l'expérience humaine sur l'autel de cette idole qu'est la marchandise.

Homme-animal-machine

C'est pourquoi la question se déplace, et le problème se généralise : la frontière ne partage plus le monde des bruits de celui de la musique, mais celui des

« mauvais » sons de celui des « bons » sons. D'esthétique ou artistique, le dilemme qu'engagent les mauvais sons devient anthropologique. L'indice de ce glissement laissé par Stockhausen est cette référence surprenante aux perroquets et à la parole humaine, en ce que dans cette tournure humoristique, cet emportement, ils viennent compléter la liste initiée par les automobiles, comme s'il ne s'agissait pas seulement d'une modification de type technologique, mais que cette équivalence impliquait l'humanité en tant qu'espèce. Les règnes animal, humain et technique se mettent à communiquer les uns avec les autres. On rejoue alors la partition thématifiée par Descartes, où l'automate, le perroquet et l'homme sont tous trois conviés pour assurer à l'humanité la propriété exclusive du langage : « Enfin, écrit-il le 23 novembre 1646 au Marquis de Newcastle, il n'y a aucune de nos actions extérieures, qui puisse assurer ceux qui les examinent, que notre corps n'est pas seulement une machine qui se remue de soi-même, mais qu'il y a aussi en lui une âme qui a des pensées, excepté les paroles, ou autres signes faits à propos des sujets qui



se présentent, sans se rapporter à aucune passion. Je dis les paroles ou autres signes, parce que les muets se servent de signes en même façon que la voix ; et que ces signes soient à propos, pour exclure le parler des perroquets, sans exclure celui des fous, qui ne laisse pas d'être à propos des sujets qui se présentent, bien qu'il ne suive pas la raison ; et j'ajoute que ces paroles ou signes ne se doivent rapporter à aucune passion, pour exclure non seulement les cris de joie ou de tristesse, et semblables, mais aussi tout ce qui peut être enseigné par artifice aux animaux ; car si l'on apprend à une pie à dire bonjour à sa maîtresse, lorsqu'elle la voit arriver, ce ne peut être qu'en faisant que la prolation de cette parole devienne le mouvement de quelqu'une de ses passions ; à savoir, ce sera un mouvement de l'espérance qu'elle a de manger, si on l'a toujours accoutumé de lui donner quelque friandise, lorsqu'elle l'a dit ; et ainsi toutes choses qu'on fait faire aux chiens, aux chevaux et aux singes, ne sont que des mouvements de leur crainte, de leur espérance, ou de leur joie, en sorte qu'ils les peuvent faire sans aucune pensée »³.

Il faut donc pour Descartes déconnecter la parole de sa dimension phonique (au double point de vue organique et sonore, comme les muets le montrent) pour la définir comme expression (production de signes) de pensées issues de l'âme, « la raison qui est un instrument universel qui peut servir en toutes sortes de rencontres »⁴, tandis que le corps, qui est commun aux hommes, aux bêtes et aux machines, puisqu'il n'est qu'un arrangement de pièces mécaniques, « organes [qui] ont besoin de quelque particulière disposition pour chaque action particulière »⁵, ne peut que communiquer des passions, qui sont des réactions-réflexes à des *stimuli*. C'est parce qu'il est indissolublement attaché à notre âme « que notre corps n'est pas seulement une machine qui se remue de soi-même », qu'il n'est pas seulement une automobile. Humains contre animaux-machines, âme contre corps, raison contre passion, universel contre particulier, expression contre communication. C'est ce réseau de distinctions qui semble se brouiller dans la bouche de Stockhausen. Ce détour par Descartes n'est pas aussi sinueux qu'il paraît, puisque cette interchangeabilité



des opposés est précisément ce qui constitue l'horizon de la cybernétique, quand la machine interagit avec son environnement, communique pensées et sentiments aux hommes, réagit à leurs propos. L'interactivité cybernétique engage la fusion entre expression et communication : comme le formule Marshall McLuhan, le message, c'est le médium, le fond, c'est la forme, ce qui affecte la société, ce n'est pas le contenu, mais le canal de transmission⁶. C'est de cette modification anthropologique – ou plutôt exactement, ce qui est perçu comme telle – que la parole de Stockhausen se fait l'écho ici. Car que fait un perroquet sinon parler pour ne rien dire ?

Anthropologique doit dès lors être aussi le rôle de la musique, et la tâche du compositeur. « La fonction du compositeur n'est donc pas seulement de créer de la musique nouvelle, mais aussi de créer l'espace pour cette musique », créer l'espace dans lequel l'écoute s'installera, créer les conditions même de la réceptivité. Création qui suppose une suppression préalable, une purification des cadres de l'expérience perceptive, une reconfiguration *ex nihilo* des « formes *a priori* de la sensibilité », pour reprendre l'expression d'Emmanuel Kant, que sont l'espace et le temps, conditions « transcendantales », universelles, anhistoriques, logées dans les structures profondes de la subjectivité, sans lesquelles il n'est pas d'expérience possible du monde qui puisse s'instaurer. C'est la musique, en tant qu'elle est ce transcendantal, ce générateur d'espace et de temps, opérateur de discrimination entre les « bons » et les « mauvais » sons, qui sera donc l'agent d'une révolution : donner à savoir ce qu'il faut vouloir, c'est émanciper le désir du désir pour la marchandise. Car avec la même puissance d'incorporation que l'alimentation qui modifie progressivement à son image celui qui l'ingère continûment, la musique va offrir à l'homme cette conscience qui lui manque de la nature des sons, de ceux qu'il produit et ne produit pas, mais qu'en tout cas il subit. Faire advenir la conscience de cet espace sonore qui nous traverse, qui « pénètre dans le corps, directement dans les cellules. Pas seulement

dans l'oreille, mais partout », voilà en quoi la musique prend en charge la (re)définition de l'essence même de l'humanité.

Maison-machine

Je ne sais pas comment on pourrait réaliser cela techniquement, mais je rêve d'un « avaleur de sons ». Dans toutes les cuisines, il y a un broyeur d'ordures, *Müll Schlucker*, en allemand ! Il faudrait quelque chose comme cela dans tous les lieux publics. Imaginez : on dispose des micros cachés, un peu partout. Les sons captés par les micros sont analysés par un ordinateur. Instantanément, un générateur produit l'anti-onde correspondante, qui est émise simultanément par les haut-parleurs. Et on n'entend plus rien. Chaque son est annulé par son contraire. Pour la première fois, on aurait le silence ; les gens verraient que même dans la foule, le silence est possible. C'est un vrai conte de fées. Vous êtes dans la rue avec un ami, vous lui parlez, et il se rend compte que vous êtes dans une zone silencieuse. Il n'entend rien, il essaie de vous le dire, mais vous n'entendez pas... Les gens pourraient continuer à faire ce qu'ils aiment sans être gênés. Il y aurait aussi des petits interrupteurs locaux. On pourrait arrêter le système. Les gens pourraient pisser ou déféquer, dans des toilettes acoustiques spéciales, mais ils ne dérangeraient personne avec leurs ordures acoustiques.

Jonathan Cott : Vous imaginez les gens dans la rue ?

K. S. : Ah ! c'est vraiment superbe ! Vraiment extra, non ?

J. C. : Mais qu'arriverait-il aux gens dans la rue ? La privation de leurs sens les rendrait fous !

On imagine d'abord l'air effaré de Jonathan Cott, quand Stockhausen esquisse joyeusement son projet à vrai dire un peu terrifiant d'une éducation forcée des foules, dans l'espace de la ville même, à ce qu'ils doivent savoir vouloir en matière de sons. La tâche du compositeur, en composant l'espace pour la musique, considérée ainsi comme un art de masse, est de produire avant toute chose

du silence. Elle suppose une conspiration préalable, puisant dans l'arsenal ultramoderne des techniques d'espionnage, parachèvement du panoptique dont Bentham avait aussi imaginé la version auditive⁷ : l'immixtion de tout un système d'audiosurveillance, truffant la ville de micros cachés, qui enregistrent le moindre bruit, la moindre parole, l'analyse, le décompose en autant d'ondes sonores et instantanément génère le spectre sonore contraire qui va l'anéantir. Cette génération de silence a donc de révolutionnaire sa réappropriation des méthodes et des armes de l'opresseur pour le renverser de son trône : la technologie cybernétique, fondue dans l'hygiénisme et l'écologisme de ces années 1970. La ville devient le laboratoire d'expérimentation d'un autre rapport au son, fondé sur un néant de son. Il ne s'agit ainsi plus de couvrir, par quelque formule musicale sirupeuse, le bruit des gens en train de pisser ou déféquer, c'est-à-dire d'ajouter une couche sur une autre, de superposer les strates sonores, à la manière d'un désodorisant, mais d'effectuer le processus inverse : anéantir purement et simplement le bruit originel, rendre radicalement impossible toute émission phonique. Sortilège : annulé (comme dans tout « vrai conte de fées »). La musique doit avant tout faire le vide, remplissant la même tâche que le vide-ordure, Müll Schlucker, animal préhistorique du fantasma domotique de la maison intelligente, obéissant au doigt et à l'œil (l'identification forcée de l'intelligence à l'obéissance étant le lot commun de la machine et de l'animal domestique), que Jacques Tati avait si délicatement peinte en 1958 dans *Mon Oncle*.

De même que l'*ambient music* est cet outil de production en chaîne, en série, de consommateurs au comportement uniformisé et normalisé, de part en part, le silence de Stockhausen se rêve sous les espèces du contrôle. Les « petits interrupteurs locaux » feront de la rue ta maison, où tu jouiras du pouvoir de reconstruire librement des espaces discrets qui t'appartiennent, au sein de ce *continuum* sonore que tu subis, et qui en tant que flux abolit l'idée même d'espace. Tu pourras enfin habiter le son comme on habite la maison, ne plus y être étranger, et ne plus être rendu étranger par lui. Être dans le son comme tu es chez toi, à l'abri.

Machine-musique

Ce rapport de la musique aux bruits de la ville, un peintre qui lui aussi assignait une mission aux compositeurs à venir, en avait projeté la perspective inversée. Il s'agissait du futuriste Luigi Russolo, que le même diagnostic sur la modernité urbaine avait conduit à l'assomption de la confusion son/bruit, qui devenait le paradigme et le matériau d'une nouvelle musique adaptée à l'anthropologie de la modernité urbaine. En 1913, dans *L'Art des bruits (L'Arte dei rumori)*, il écrivait en toutes majuscules que « nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple, l'« Héroïque » ou la « Pastorale » [de Beethoven] »⁸. Il était ainsi conduit à l'établissement d'une typologie de six catégories de bruits, donnant naissance à l'*instrumentarium* d'un nouvel orchestre composé de « bruiteurs » (*intonarumori*) : 1. grondements, éclats, bruit d'eau tombante, bruits de plongeon, mugissements ; 2. sifflements, ronflements, renâchement ; 3. murmures, marmonnements, bruissements, grommellements, grognements, glouglous ; 4. stridences, craquements, bourdonnements, cliquetis, piétinements ; 5. bruits de percussion sur métal, bois, peau, pierre, terre cuite, etc. ; 6. voix d'hommes et d'animaux ; cris, gémissements, hurlements, rires, râles, sanglots⁹. Il réalisa même certaines compositions, et exécuta, lors du premier concert de musique bruitiste en 1914 à Milan, *Réveil d'une ville* pour dix-huit bruiteurs : bourdonneurs, éclateurs, tonneurs, siffleurs, bruisseurs, glouglouteurs, fracasseurs, stridenteurs et renâcleurs¹⁰.

Musique-mystique

Karlheinz Stockhausen aussi faisait entrer les bruits de la ville — les bruits de la vie — dans sa musique. Ainsi raconte-t-il par exemple que, lorsqu'il écrivait en 1955-1956 son *Gesang der Jünglinge* qui mêle sons électroniques et la voix enregistrée d'enfants chantant des extraits du *Livre de Daniel*, « il m'arrivait d'ouvrir les fenêtres du

studio et j'entendais des enfants qui jouaient en bas dans la cour de l'immeuble. J'ai pareillement éprouvé le besoin d'ouvrir les fenêtres à l'intérieur de ma musique, de couper la bande magnétique et d'y laisser entrer les voix lointaines de ces garçons »¹¹. À l'intérieur de ces coupes, il insère ces « objets trouvés », qu'il nomme « scènes sonores », et dont l'origine est aussi bien extérieure qu'intérieure : il parle ainsi de « capter cette source, de trouver cet état intuitif d'écoute intérieure où peut surgir quelque chose d'inconnu », « un matériau que je n'ai pas créé », « trop étrange, trop étranger », « comme trouver un matériau brut et devoir le transformer », et dont l'intégration permet de « créer ces moments qui transcendent totalement le travail et la technique »¹². Le dehors et le dedans s'entrelacent dans leur même nature onirique.

Cette fusion de l'intériorité et de l'extériorité dans et par la musique, la suppression de toute médiation qui rendrait l'auditeur étranger à la musique, tel était depuis toujours ce qu'il poursuivait, avec le même horizon révolutionnaire. Dans un de ses premiers articles, « Situation de l'artisanat (critères de la musique ponctuelle) »¹³, il écrivait ainsi que la pratique compositionnelle consistait à faire fusionner le même et l'autre, la partie et le tout, créer un grand organisme où chaque élément particulier était immédiatement présent à tout autre en même temps qu'au tout. Comme si le compositeur devait avoir la faculté de se représenter de manière synoptique la totalité de l'organisme musical, et à travers ce tout la totalité des parties, et en chacune des parties le tout. Or le type de perception qu'une telle musique devait générer était de l'ordre d'une « participation musicale de la pensée » « sans intention ». Il visait en fait une assimilation de type fusionnel de l'auditeur dans ce tout organique, identique à celle qu'éprouve le compositeur quand celui-ci « vit la naissance de la musique : elle naît devant lui, il ne la sépare plus de lui-même »¹⁴. Ce qu'il nommait « écoute méditative »¹⁵, antidote de « l'écoute à la carte » ou « l'écoute sur commande »¹⁶ où l'auditeur « *consomme* » de la musique comme n'importe quelle marchandise.

L'auditeur ferait donc sien le processus créatif, et l'écriture imposerait ses propres lois à la perception : processus de subjectivation individuel et collectif par l'écoute, « virage spirituel général de l'individualisme forcené vers le collectivisme personnel »¹⁷.

K. S. : À l'origine, la religion offrait de nombreux temps de silence, pendant les cérémonies. Des gens assis pendant des heures, silencieux... Splendide ! Je ne veux pas dire : le silence absolu, rien n'est absolu. Avant tout, il faut avoir le champ libre. Avant la culture, il faut de l'espace. Évidemment, je sais bien qu'il serait infiniment meilleur d'être à un stade de conscience suffisamment élevé et pouvoir se passer de ces techniques drastiques ! Mais il faut faire quelque chose. Plus il y aura de monde, plus il va être urgent de se débarrasser des ordures acoustiques et de montrer aux gens comment faire pour éviter tous les bruits et tous les sons dont ils ne veulent pas.

Maison-musique

Les trois citations qui précèdent se suivent exactement dans le texte. Elles sont extraites des *Entretiens de Karlheinz Stockhausen avec Jonathan Cott*¹⁸, qui se sont déroulés pour la plus grande part en septembre 1971, dans la maison de Stockhausen, à Kürten, en Allemagne, à une demi-heure de voiture de Cologne. Jonathan Cott la décrit ainsi : « Treize pièces aux murs blancs, aux larges baies vitrées, composent cette maison dont il a dessiné le plan d'ensemble ; toutes sont des hexagones asymétriques, et il n'y en a pas deux semblables, et pas deux qui aient la même vue. Aucun plafond n'est droit, seul le sol est horizontal. De nombreuses pièces sont communicantes, et l'on pénètre souvent, sans le vouloir, par de petits escaliers de trois à onze marches, dans des pièces que l'on situait ailleurs. Réciproquement, chaque pièce possède une porte qui vous amène à l'extérieur, vers toutes sortes d'arbres, de buissons et de fleurs. La nature et la lumière semblent pénétrer constamment dans la maison »¹⁹. Un peu plus loin, il raconte avoir demandé à Stockhausen si certaines de ses œuvres s'y étaient réincarnées. « Cela rappellerait plutôt



mes compositions sérielles, dit-il. *Gruppen* et *Zeitmasse* sont proportionnés un peu de la même manière. Les murs sont asymétriques et on retrouve cette irrégularité... Il y a aussi la permutation des paramètres de hauteur, de volume, de longueur et de profondeur... *Mantra* serait également très proche de cette maison »²⁰. Image merveilleuse de la musique sérielle : un labyrinthe que l'oreille habite, se frayant un parcours parmi les multiples possibles sans jamais totalement s'y perdre, car se trouver là où l'on ne s'y attendait pas ne se sépare jamais d'une puissance d'ubiquité que l'unité organique de l'ensemble accueille en même temps qu'elle génère autant de variations, toutes ouvertes sur l'extérieur, qu'il y a de communications d'une figure à l'autre.

Comment serait celle de *Stimmung* ?

— Il y aurait des pièces souterraines, inclinées, courbes ! Ce serait comme un nid, avec des murs coulissants...²¹

On a souvent fait remarquer que la mystique de Stockhausen reposait sur la présence d'un « Grand Tout », et visait à la fusion de l'humanité avec le Cosmos, fusion qui ne surviendrait qu'après une « destruction », une « apocalypse »²². Croyance absolue dans le recommencement de toutes choses, liée à sa « conviction que la musique [...] constitue le chemin unique vers une perfection individuelle, que cette perfection individuelle ne peut pas être sans se fondre dans une révolution

universelle, et enfin que les métamorphoses nécessaires à cette évolution supposent une perpétuation absolue de l'existence sur terre — en particulier sur le plan individuel »²³. Ainsi présentait-il *Mantra* (1970) pour deux pianos, cymbales antiques, *wood-blocks* et modulateurs en anneau comme « une miniature musicale de la macrostructure homogène du cosmos, [et], de la même façon, l'agrandissement dans le domaine du temps de la microstructure homogène de l'oscillation harmonique dans le son lui-même »²⁴.

Machine mystique

L'incorporation des bruits de la vie dans ses œuvres était pensée par lui de la même manière que l'intégration musicale d'éléments musicaux hétérogènes²⁵. À l'image de l'avaleur de sons dont il rêvait, l'accession à la conscience de l'être des sons demande que toute réalité soit absorbée dans et par la musique dont le silence est le fond(s), que ce réel devienne figure musicale. Et c'est en cela aussi que le geste était révolutionnaire — une révolution mondaine à l'image de la révolution des astres, dont la musique était le grand récepteur. La fusion du dedans et du dehors visait ainsi à la communication immédiate du son des étoiles à nos oreilles, à nos corps tout entiers, les cellules qui les composent et les courants électriques qui les traversent. C'est pourquoi il fallait sauter par-dessus la culture, l'abolir, recréer l'espace, ritualiser l'écoute, pour rendre à la musique sa nécessité et son événementialité. La



maison apparaît ainsi comme le lieu – réel et symbolique – où les étoiles habitent la musique. Que l’aveleur de sons urbains trouve son modèle dans une pièce d’équipement de l’intérieur domestique ne relevait donc pas du hasard.

Mercredi soir. – Avant de commencer à dîner, Stockhausen m’a parlé d’une image qu’il a parfois devant les yeux : il a l’impression d’être de la nourriture dans l’estomac de Dieu, d’un Dieu qui le dévorerait et le digérerait en permanence, “ et transformerait les tartes, les légumes, les viandes en lumière et en musique. Je fais très attention à ce que je mange, parce que je veux que la nourriture deviennent ce que je suis, et non pas l’inverse, que je devienne ce que je mange ”.²⁶

De nombreuses œuvres de Stockhausen, et même celles qui en apparence étaient les plus austères – ainsi les trois orchestres de *Gruppen* (1955-1957), ou les quatre orchestres et les quatre chœurs de *Carré* (1959-1960) qui entourent les auditeurs, les immergent dans le son –, consistaient à rétablir cette intimité entre le rythme de nos atomes et la pulsation de l’univers, et cette rencontre devait se faire dans une sorte de maison. On alla donc jusqu’à construire une immense sphère lors de l’exposition universelle d’Osaka en 1970, sorte de planétarium où l’on fit écouter de la musique électronique par les cinquante-cinq haut-parleurs qui en tapissaient les parois, et interpréter *Stimmung* (1968), où les six chanteurs, assis en rond, chantaient dans leur micro pendant soixante-quinze minutes les harmoniques d’un seul accord, et récitaient formules magiques et noms de divinités de toutes les cultures. La musique devenait le nom de la maison dans *Musik für ein Haus* (1968) où les musiciens jouaient dans différentes pièces, se déplaçaient d’un lieu à un autre, suivis ou non par les auditeurs. On sortait de la maison, et on faisait de la musique au dehors dans *Sternklang* [« Son des étoiles »], qui fut joué pour la première fois pendant une nuit de juin 1971 au Tiergarten de Berlin : « il fallait marcher pour découvrir les cinq groupes de musiciens, séparés par des buissons, et des arbres. Si vous vous approchiez d’un des groupes, le son devenait plus puissant et plus transparent. Si vous vous trouviez entre

deux groupes, les sons se mélangeaient entre eux et vous parvenaient de très loin. Ce passage de l’un à l’autre était fondamental. Il y avait des “ coureurs ”, chargés de courir à certains moments d’un groupe à l’autre, en chantant ou en jouant un modèle sonore qui était aussitôt repris par le groupe concerné, transformé et intégré, pendant que le coureur était déjà en train de rejoindre un autre groupe [...]. La matière musicale était constituée par les noms des étoiles, chantés grâce à la même technique que *Stimmung* : une certaine constellation de hauteurs différentes, tenue, qui produisaient des modifications très subtiles dans le timbre »²⁷.

Musique-cosmique

Dans le cinquième livre de ses *Harmonices mundi* (1619), Kepler déduisait du mouvement des planètes des rapports sonores, qui réalisaient une harmonie à quatre voix, comme une symphonie des mondes. La comparaison des différentes vitesses des planètes, à l’apogée et au périhélie de leurs trajectoires elliptiques autour du soleil, donnait pour chaque planète un rapport numérique correspondant à un intervalle musical, et l’harmonie des sphères exprimait la beauté de la création et la louange de Dieu. Mais l’abstraction mathématique que ces relations exigeaient pour être conçues sanctionnait la fin de la représentation sonore réelle des pythagoriciens, qui croyaient que le mouvement des astres produisaient des sons, en rapport avec leur proportion harmonique. La symphonie des sphères devint inaudible, car pour connaître une chose, à l’Âge de



la représentation qui s'instaura, comme Michel Foucault²⁸ l'a montré, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, et dont Descartes fut le traducteur philosophique, il fallait en réaliser le diagramme, en constituer une abstraction géométrique, refuser que l'idée de la chose ressemble à la chose même, pour, précisément, qu'elle puisse être représentée. C'est alors dans l'art, dans l'expression musicale des passions, que se réfugia la grande théorie de la ressemblance ou de l'analogie, qui assurait, comme Boèce l'avait exposé au Moyen-Âge, reprenant en cela l'antique conception, une continuité entre la *musica mundana* (l'harmonie macrocosmique du monde et des sphères, des saisons, etc.), la *musica humana* (l'harmonie microcosmique de l'être humain – membres, tempéraments, corps, âme) et la *musica instrumentalis* (la musique comme réalité sonore, rendue par les instruments ou la voix humaine). Mais alors la musique comme raison (comme expression de rapports mathématiques universels) se sépara de la musique comme passion (comme communication d'affects particuliers). C'est avec les mêmes outils cartésiens de la science moderne, incarnés dès lors par l'électronique, que Karlheinz Stockhausen voulut réparer cette fracture, rétablir par sa musique des sphères cette intime relation, réinstaller l'homme dans sa demeure originelle qu'étaient les étoiles. Avec la maison comme lieu privilégié de cette rencontre. Nul doute qu'en s'éteignant, le 5 décembre 2007, il est allé les rejoindre.

1 Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, Gallimard, 1986, 2004.

2 Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, Gallimard, 1992.

3 René Descartes, *Œuvres philosophiques*, éd. Garnier tome III, pp.694-695. Cf. également la V^e partie du *Discours de la méthode* (1637), in *Œuvres philosophiques*, Op. cit., tome I, p.629.

4 *Idem*.

5 *Idem*.

6 Cf. *La Galaxie Gutenberg, la genèse de l'homme typographique*, 1962, trad. fr. Paris, Gallimard 1977 ; *Pour comprendre les médias*, trad. fr. Paris, Seuil, 1968.

7 Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, et Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Minuit, 2007, pp.32-39.

8 Russolo (Luigi), *L'Art des bruits. Manifeste futuriste*, 1913, trad. fr. Paris, Allia, 2003, p.15.

9 *Ibidem*, p.25-26.

10 Un court extrait de la partition est reproduit dans l'ouvrage de Michael Nyman, *Experimental music. Cage et au-delà*, trad. fr. Paris, Allia, 2005, p.79.

11 Paul Dirmeikis, *Le Souffle du temps. Quodlibet pour Karlheinz Stockhausen*, éd. Telo Martius, 1999, p.131

12 *Ibidem*, pp.132-134.

13 Trad. fr. in *Contrechamps*, n°9, Paris, L'Âge d'homme, juin 1988, pp.10-15.

14 *Ibidem*, p.14.

15 *Ibidem*, p.10.

16 *Idem*.

17 *Idem*.

18 Karlheinz Stockhausen, *Entretiens avec Jonathan Cott*, 1974, trad. fr. Paris, Lattès, 1979, 1988, pp.88-90.

19 *Ibidem*, pp.15-16.

20 *Ibidem*, p.16. Karlheinz Stockhausen désirait que les photographies de sa maison ne soient pas publiées.

21 *Ibidem*, pp.16-17.

22 *Ibidem*, p.23.

23 François Decarsin, « "Pénétrer au-delà des limites de la pensée" (Stockhausen, 1988) », in *Accent. Journal trimestriel de l'Ensemble Intercontemporain*, n°4, Paris, février-avril 1998, p.3.

24 *Ibidem*, p.4.

25 Cf. Paul Dirmeikis, *Le Souffle du temps, Op. cit.*, pp.130-132.

26 Karlheinz Stockhausen, *Entretiens avec Jonathan Cott, Op. cit.*, p.151.

27 *Ibidem*, p.240.

28 Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

Légendes et crédits photographiques

© Archive of the Stockhausen Foundation for Music, Kürten, Germany (www.stockhausen.org)

p.182 : Karlheinz Stockhausen, October 1972, rehearsal of *Trans* for orchestra (Photo : Bernard Perrine).

pp.184-185 : Dress rehearsal of *Carré* for 4 orchestras and 4 choirs with the Choir and Symphony Orchestra of the North German Radio Hambourg at the *Planten un Blomen* banquet hall on October 28th 1960.

At the left : orchestra and choir I with Mauricio Kagel ; *half-left* : orchestra and choir II with Karlheinz Stockhausen ; *half-right* : orchestra and choir III with Andrzej Markowski ; *right* : orchestra and choir IV with Michael Gielen (Photo : Susanne Schapowalow).

p.189 : Rehearsal of *Gruppen* for the world première at the Rheinsaal of the exhibition grounds in Cologne-Deutz, on March 24th 1958 at 8 :00 p.m.

The Cologne Radio Orchestra played under the direction of Karlheinz Stockhausen (orchestra I, left), Bruno Maderna (orchestra II, centre) and Pierre Boulez (orchestra III, right).

p.190 : Karlheinz Stockhausen, Weltausstellung Osaka 1970 (photo WDR Bildarchiv).

p.191 : *Musik für ein Haus* rehearsal (1968).

p.193 : Sternklang at the Parc Franck Delmas, La Rochelle (June 29th - 2nd July 1974).

