

Introduction
Lionel Bovier

La méthode de ce livre, comme de celui qui le précède et dont il reprend le titre (*A Brief History of Curating*), est celle de l'histoire orale : tous les entretiens ont été conduits par son auteur – parfois en collaboration avec Philippe Parreno – enregistrés, transcrits et édités ; tous les textes portent les traces de cette « pratique », avec ses hésitations et ses révélations, ses zones d'ombre et ses brillances soudaines ; tous les textes s'utilisent les uns les autres, répercutant une discussion au sein d'une autre, suivant le fil d'une information parfois incomplète ou cherchant la contradiction d'une idée précédemment énoncée ; tous les éléments qui composent ce livre partent du même pari : qu'ils seront, ensemble, plus que leur simple somme.

Ce type d'histoire « enregistrée », allant aux sources même des pratiques dont elle entend dessiner les contours, présente deux autres

caractéristiques notables et qui ont partie liée avec la méthodologie de leur auteur : elle implique une notion de passage (de témoin, de relais) et de partage. Or, ce sont bien là deux traits de Hans Ulrich Obrist : formidable *passeur* – au sens où Walter Benjamin utilisait ce terme –, il est également un incroyable distributeur d'informations, d'idées, multipliant à la fois les messages et les destinataires, n'ayant de cesse d'éviter que ne s'arrête, même pour un instant, ce flux d'échanges dans lequel il s'est positionné depuis maintenant plusieurs décennies.

Le présent volume n'est donc pas tant une histoire – même sous une forme brève – de cette musique, nouvelle, d'avant-garde ou expérimentale, qu'il n'est le guide de certaines de ses *inventions*. Son auteur suit en effet systématiquement les lignes de force de deux hypothèses : l'apparition de la musique électro-acoustique reconfigure l'ensemble du champ musical et celui-ci ne peut être étanche aux autres pratiques artistiques (arts visuels, mais aussi architecture, littérature, cinéma, danse, etc.). Cet ouvrage révèle ainsi comment évolue la dialectique de l'invention technologique (du son comme de l'appareil) et artistique entre les années 1950 et 1980 ; comment la notion de notation musicale se libère de l'académisme pour devenir soit inutile soit forme artistique propre ; comment des musiciens aussi divers que ceux réunis ici, conçoivent leur rapport au son « réel », joué et enregistré, original et reproduit ; comment la notion de « studio » se trouve reconfigurée dans les décennies qui suivent l'après guerre ; et quels sont les grandes utopies non réalisées dans ce domaine, qu'il s'agisse de formes muséales ou de lieux de performance spécifiques à cette nouvelle musique. Mais, on y apprend aussi comment les expériences transversales de la Judson Church Dance Theater rejoignent celles des concerts de Darmstadt, du Center for Contemporary Music du Mills College ou des studios de l'ORTF et du WDR ; on y entrevoit des passages insoupçonnés entre musique expérimentale, cinéma, industrie Pop et télévision ; on y rencontre Olivier Messiaen, Gustav Mahler, Schoenberg, Varèse, John Cage et La Monte Young, mais aussi Marcel Duchamp, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Le Corbusier, Glauber Rocha, George Brecht

et Michel Butor ; on y trouve l'attestation de l'équivalence entre partitions d'artistes visuels Fluxus et compositions de musiciens contemporains ; et on y découvre nombre de révélations, confidences ou constats qui apporteront à tout amateur de tel ou tel musicien matière à enrichir leur connaissance.

Gageons que le livre n'est qu'une première étape dans la recherche de son auteur autour des formes musicales qui émergent depuis les années 1950 en Occident et les relations que celles-ci entretiennent avec les avant-gardes artistiques (visuelles), littéraires, architecturales et cinématographiques. Et que l'archive que construit ainsi Hans Ulrich Obrist sur de grandes figures du vingtième siècle donnera lieu, par combinaison d'éléments nouveaux, tissage de nouveaux liens et montage de nouveaux pans de connaissance, à d'autres volumes, d'autres lectures et d'autres recherches. Car, si c'est un lieu ressource du futur pour comprendre notre période qu'il est en train de construire, c'est sous la forme du fragment, de la mosaïque et de l'impermanent : point d'édifice imposant, aucune clôture ni limitations. Plutôt des ouvertures et des strettes...

COMPOSITEURS D'AVANT-GARDE

Karlheinz Stockhausen

Né en 1928 à Mödrath, près de Cologne, Allemagne. Mort en 2007 à Kürten, Allemagne.

Karlheinz Stockhausen est considéré comme l'un des compositeurs les plus importants (et controversés) du XX^e siècle. Il doit notamment cette réputation à son œuvre novatrice dans le domaine des musiques sérielle et électroacoustique, des partitions graphiques, et de la spatialisation des sources sonores — par exemple le remarquable *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) pour quatre canaux. Stockhausen a écrit plus de 375 pièces.

Son opéra *Licht* (1977-2003) est épique. Sous-titré « Les Sept Jours de la Semaine », *Licht* est composé de sept opéras, chacun portant le nom d'un jour de la semaine et, pour reprendre les termes du compositeur, est comme une « spirale éternelle » sans début ni fin.

Stockhausen a étudié au Conservatoire (Hochschule für Musik) et à l'Université de Cologne, puis a suivi les cours de composition d'Olivier Messiaen à Paris. Il a aussi étudié la phonétique, l'acoustique et la théorie de l'information avec le physicien Werner Meyer-Eppler à l'Université de Bonn.

Cet entretien s'est tenu en 2004 dans la demeure de Stockhausen à Kürten. Il a été publié en anglais dans *Domus*, n° 876, Milan, 2004, p. 80-83.

www.stockhausen.org

HUO Une chose qui intéresse beaucoup d'architectes et d'artistes dans votre travail est la manière dont vous traitez le temps en association avec la lumière. Votre projet *Licht*, que vous aviez l'intention de monter dans la Ruhr, a été élaboré sur une période de 25 ans. Pouvez-vous parler de ce processus créatif de 25 ans, qui est quand même une très longue période pour une seule œuvre ?

KS J'ai terminé la composition électroacoustique *GESANG DER JUNGLINGE* [Chant des adolescents] au Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks [WDR, Studio de Musique Electronique de la Radio Ouest-Allemande] entre 1954 et 1956 ; cela m'a pris deux ans. J'ai combiné la voix d'un jeune garçon avec les sons électroniques dans le studio, et je l'ai multipliée. Autrement dit j'ai travaillé deux ans sur 14 minutes de musique. J'ai passé huit ou neuf heures par jour pendant trois ou

quatre mois à composer ma première étude électroacoustique, *STUDIE I* [1953], qui dure 9 minutes et 50 secondes. *Studie II* ne dure que trois minutes, mais cela aussi m'a occupé pendant plusieurs mois. Ensuite sont venues des œuvres dont la réalisation a demandé un temps de plus en plus long. *SIRIUS* [1975-1977], qui consiste en 96 minutes de musique électronique avec quatre solistes, m'a pris près de trois ans. Elle a été créée en plusieurs fois. La première section de 45 minutes a été jouée pour la première fois à Washington, les sections suivantes à Tokyo, Aix-en-Provence, Cologne et Bonn, jusqu'à ce que l'œuvre entière soit finalement terminée. Souvent le travail sur une seule œuvre, comme *Inori* [*Adoration* pour un ou deux solistes (danseurs-mimes) et orchestre de chambre] (1973-1974), m'a pris une année. Sachant cela, j'ai pu prévoir sans surprise que chaque section de *LICHT*, une fois le plan formel global établi, me prendrait quatre ans, et il y a sept sections. Vu comme ça c'est assez incroyable que cela n'ait pris *que* 25 ans. Si l'on compte la création de la section finale, *LICHT-BILDER* [« lumière-images »], cela fera en fait 27 ans. Avec le travail préparatoire, cela fait 3×9 ou presque 4×7 ans. L'important est d'être capable de savoir combien de temps telle œuvre demandera pour être achevée. Dans les années 1960 je n'ai cessé de répéter que je ne voulais pas écrire d'œuvres. Je ne trouve plus cette tradition de composition utile ; je crois plutôt que la conception idéale serait de passer une vie entière sur une seule œuvre. Je me suis de plus en plus concentré sur cette forme d'œuvre : développer le travail à partir d'un noyau et découvrir tous les arts de la transformation qui émergent lorsqu'on réalise de nombreuses sections d'un travail à partir d'une seule composition. En 1956-1957 mes collègues compositeurs m'ont cyniquement demandé, de manière très critique, comment j'avais pu travailler deux ans sur *GRUPPEN FÜR DREI ORCHESTER*, alors que ma pièce dure seulement 25 minutes. C'était très inhabituel. Mes collègues écrivent toujours des pièces consistant en six, sept, huit ou neuf sections, qui sont clairement des suites, chacune avec un caractère différent ou utilisant des techniques différentes. Mais très tôt j'avais déjà une notion différente : former musicalement un monde dans lequel toutes les nouvelles idées et les nouveaux matériaux pourraient être intégrés et

interconnectés. En d'autres termes, où l'on ne se contente pas de casser ou couper, ou de continuellement commencer à un endroit nouveau, mais plutôt où l'on reste là où l'on a commencé.

HUO Sri Aurobindo¹ a-t-il été une sorte de déclencheur pour *Licht* ?

KS Absolument. Dès les années 1970 j'écrivais des œuvres dans lesquelles le thème était le conflit entre Michel, le penseur et guide de l'univers, et Lucifer, l'antagoniste et négationniste de Dieu, car un grand nombre d'œuvres d'art et de discussions trouvent traditionnellement, et continuent de trouver, leur origine dans ce conflit. Je voulais absolument composer une grande œuvre qui aurait concilié ces forces cosmiques. Un étudiant m'a donné un livre sur Sri Aurobindo pendant mon séminaire en Californie, où j'enseignais la composition en 1966. En 1971, après la première représentation de *Hymnen*, que je dirigeais au *Philharmonic Hall* de New York avec le *New York Symphony Orchestra* et des solistes que j'avais fait venir avec moi d'Allemagne, un homme m'a interpellé en me montrant un livre du doigt [Le Livre d'Urantia]. J'ai emmené l'homme, qui avait l'air très étrange, en coulisses, parce que j'étais embarrassé par la situation. Je lui ai acheté le livre pour neuf dollars, et entre deux portes il m'a dit que j'avais été choisi pour sélectionner de la musique de cette planète au fin fond des Andes, et que cette musique serait envoyée dans le cosmos par un émetteur très puissant. Je lui ai fait savoir immédiatement que je ne ferais rien de tel ; j'avais beaucoup de projets très intéressants dans le futur proche, et il devrait trouver quelqu'un d'autre. Ce livre est resté sur une étagère jusqu'en 1974. Un jour j'y ai jeté un coup d'œil, et dans le chapitre principal j'ai lu quelque chose sur la composition du cosmos ; l'auteur du livre se présentait comme un support d'écriture automatique. Ça m'a énormément intéressé, parce qu'il donnait beaucoup de noms et de nombres précis. J'ai aussi trouvé un chapitre important sur l'incarnation de Saint Michel en Jésus Christ. J'ai trouvé ça très intéressant. Je viens d'Altenberg, et Saint Michel a été une influence formatrice sur mon jeune esprit. Je priais toujours Saint Michel dans la cathédrale, et