Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2016)

Heft: 134

Artikel: Exposé, déposé : la recherche heuristique du geste chez Dieter Roth, Gerhard Rühm et Oswald Wiener - une attrape musicale rarement entendue

Autor: Roth, Michel / Hongler, Camille

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927512

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: 12.07.2025

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

Exposé, déposé

La recherche heuristique du geste chez Dieter Roth, Gerhard Rühm et Oswald Wiener – une attrape musicale rarement entendue

Michel Roth

Que reste-t-il de la musique quand elle est interprétée par des mélomanes aussi incompétents qu'enfiévrés ? Les trois artistes inclassables Dieter Roth, Gerhard Rühm et Oswald Wiener interrogent la notion du dilettantisme musical. Parodie et hommage, échec et ouverture sont indissociables dans leur exploration du geste musical que le compositeur Michel Roth nous fait découvrir. Des extraits audio de cette «musique rarement entendue» sont exclusivement disponibles sur www.dissonance.ch.

Le 12 novembre 1975, les artistes Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Gerhard Rühm et Oswald Wiener se réunirent chez Nitsch, à la villa Romenthal au bord de l'Ammersee, pour jouer *au* quatuor à cordes. Oswald Wiener n'ayant pas envie de participer, le quatuor était donc complet. Wiener, outre quelques interjections aiguës, resta en retrait et s'occupa de l'enregistrement. Les collègues le taquinèrent en nommant un morceau *Adagio avec virée en enfer (ou la colère pour un Wiener perdu)* et ils immortalisèrent Wiener sur la couverture du vinyle, le représentant d'une tache végétale béante (voir image 1). Juste à côté du trou noir, Gerhard Rühm pose avec un accordéon ! On s'aperçoit très vite, à l'écoute du disque, que les quatre artistes ont une vision très large du quatuor à cordes : Nitsch non plus ne joue pas d'instrument à cordes mais de l'harmonium ; par ailleurs, lui et Roth frappent les touches d'un crapaud à la fin du vinyle. On se prend pour des professionnels, ça c'est sûr. Comme tout bon et noble quatuor, le leur porte un joli nom : le *Romenthalquartett*. Le vinyle, comme d'autres collaborations musicales des artistes, est paru sous le label *Selten gehörte Musik*, musique rarement entendue.

LE GESTE DES ELFES

L'index des morceaux, sur la deuxième de couverture, trahit un rapport intense et critique des participants avec la musique classique (voir image 2). Les titres des mouvements, tels que *1er mouvement, Scherzo, Marche funèbre* ou *Marche des Elfes* illustrent leur profonde connaissance. C'est probablement pour cette raison que les parents de Dieter Roth réagirent avec tant de fierté lorsqu'ils apprirent que leur fils jouait dans un quatuor à cordes.[1] On ne sait, à ce jour, s'ils écoutèrent réellement le vinyle. L'amateur de musique classique, qui pensera au *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn en lisant *Marche des Elfes*, sera certainement irrité et très probablement déçu par ce qu'il entendra (extrait audio 1 sur www.dissonance.ch). L'expression « musique à programme », inscrite sur la couverture du vinyle, renforce encore l'écart entre ce qui est annoncé et ce qui sera entendu. Les pistes sont brouillées. La déclaration de Gerhard Rühm au début du morceau permet de comprendre que ce titre ambitieux n'a pas été apposé après une improvisation libre. Au contraire, il servait de défi et de contrainte aux musiciens qui devaient essayer de produire ou reproduire une danse elfique – de manière aussi dilettante qu'enfiévrée : incapables de jouer un instrument, mais jouant avec la ferveur ardente des mélomanes.

Une analyse comparée traditionnelle entre le *Songe d'une nuit d'été* et le *Romenthalquartett* ne révélerait aucune similitude ; et la technique archaïque d'enregistrement d'« Ossi » Wiener empêche toute écoute contemplative et élimine ainsi une quelconque correspondance atmosphérique. Or, le jeu du quatuor est indissociable de leurs mouvements corporels – après tout, ce sont des artistes actionnistes qui sont à l'œuvre. L'analyse doit donc s'ouvrir, et considérer deux autres points de comparaison souvent négligés par la musicologie : la gestique et le geste. J'entends par « gestique » soit les actions concrètes du corps des musiciens et de l'instrument, soit l'imitation empathique de ces actions par le corps de celui qui les écoute. Cette gestique est très similaire dans les deux *Marches des Elfes* : les figures sonores sont furtives, tachetées, très souvent pincées dans les registres perçants, et liées à des sons aigus et étirés, semblables à de longs phrasés. Le geste aussi révèle des analogies. J'entends par « geste » le trait de caractère général qui imprègne toute forme de communication :

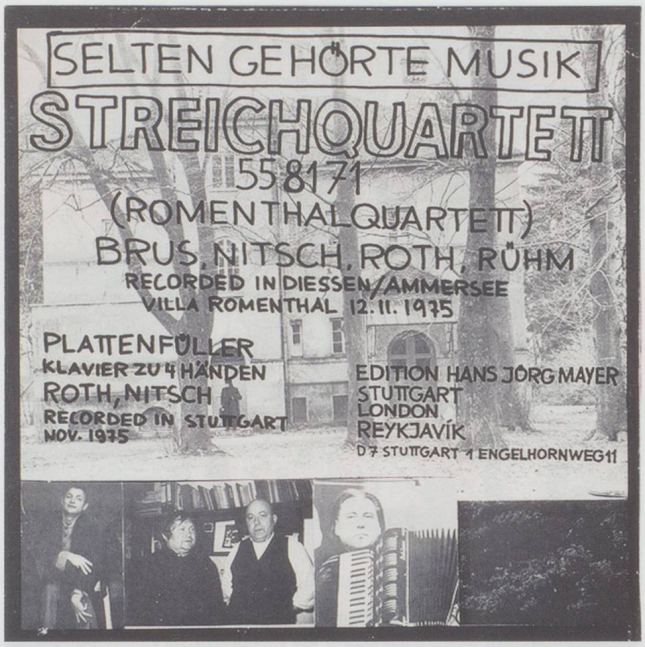

Image 1: Selten gehörte Musik, Romenthalquartett, 1975, couverture
© Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

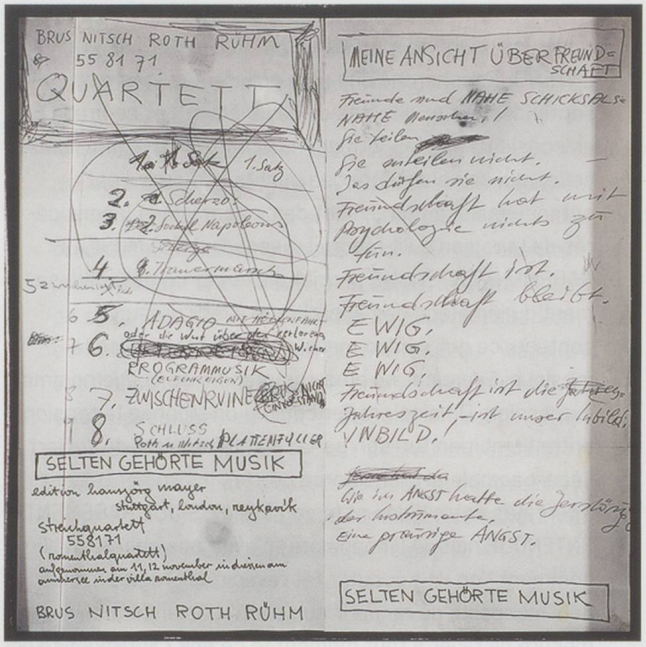

Image 2: Selten gehörte Musik, Romenthalquartett, 1975, deuxième de couverture
© Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

on retrouve dans chaque morceau un aspect mécanique, tel un moteur, un moment statique et répétitif, un mouvement sans ancrage dans les basses, sans but, un mouvement circulaire et fiévreux, quelque chose de tournoyant et d'agité, un activisme plein d'énergie, mais à la fois lourd et impuissant.

AIR REPÊCHÉ

Oswald Wiener, un jour, a affirmé que les gestes expressifs pouvaient être paradoxalement intensifiés en se vidant de leur matière afin que n'importe quelle ligne mélodique puisse devenir « porteuse de gestes ». D'après lui, le Bebop caractérise un geste « vide, hystérique, hypostatique » qui cultive ce qui semble être justement l'essence du jazz aux oreilles des auditeurs contemporains.[2]

Il élabore cette pensée dans son essai *Le « cliché » comme condition de la créativité intellectuelle et esthétique* et tente de décrire un modèle de psychologie de la perception :

> « Certes, chaque variation d'une chaîne de signes est déjà une remise en question du schéma, mais j'évalue une œuvre d'art à l'ampleur de ses accommodations qui m'apportent, à moi, une assimilation homogène. Ce critère refuse l'‹effet immédiat› d'une œuvre, il ne peut donc être populaire – il fait du spectateur un artiste et, en effet, l'‹art de la compréhension›, autrefois presque du méta-art, devrait aujourd'hui avoir pris la place de tous les canons et toutes les techniques. [...] Gerhard Rühm arrive à une telle réalisation quand il décalque les schémas traditionnels du langage sur la musique ou le dessin (ou inversement). [...] Enfin, je veux citer un dernier exemple [...] celui de la ‹Musique rarement entendue›, [...] qui rassemble des musiciens professionnels avec des amateurs, des instrumentalistes et chanteurs n'entendant rien à la musique, superposant ainsi plusieurs niveaux d'assimilation ce qui crée souvent des tensions singulières (prenons quelqu'un qui, selon les codes de la tradition, est incapable de reproduire un Lied de Schubert, mais s'y essaie tout de même : le cliché s'élabore à partir de données qui ne semblent plus assimilables). »[3]

Au fil de nos entretiens,[4] Wiener me confirma qu'il considérait la *musique rarement entendue* comme une expérience heuristique, une forme de psychologie de la pensée avec les moyens de la musique – ce qui a été récemment mis en pratique dans le cercle de Wiener : Johannes Ullmaier, par exemple, a publié un essai en 2015 « L'air obsédant orphelin ou comment pêcher les alentours musicaux de sa mémoire »[5] dans lequel il décrit en un protocole d'introspection minutieux comment il essaya, durant plusieurs semaines et à l'aide de différentes stratégies, d'identifier un air obsédant, un son flou qui, dans ses souvenirs, n'était plus que geste abstrait.

RAMOLLISSEMENT DES IDÉES

On retrouve une recherche similaire, recherche d'un air obsédant dont le souvenir est vague, dans la *musique rarement entendue*. Dieter Roth situe son approche du jeu entre l'« amateur de musique classique et [...] les *je-me-prends-pour-un-destructeurs* ».[6] Dans le programme du *Berliner Konzert* (1974), le projet le plus ambitieux du groupe, Wiener décrit les raisons qui le poussèrent à participer :

« pour moi, il ne s'agit pas de communication, mais du ramollissement de mes idées. MUSIQUE RAREMENT ENTENDUE recherche une plus grande mouvance de l'entendement et non pas de l'évènement, et ne prend pas en considération les formes musicales (*formes musicales* : celles qui semblent être des qualités de ce qui est entendu mais, au fond, sont des mécanismes inconsidérés de la raison qu'il faudrait dissoudre). [...] MUSIQUE RAREMENT ENTENDUE permet d'exercer un assouplissement du jumelage des apparitions à leur présumé contenu, ce qui, évidemment, est plus facile dans la musique. Exercice : ne plus comprendre ce que je nomme expression. Ou ainsi : rafler comme un trophée la tension entre l'ambition (un son par ex.) et le résultat de l'effort ; l'écart semble si grand parce que les instruments sont intercalés entre l'idée et le son [...]. MUSIQUE RAREMENT ENTENDUE naît de l'incapacité : n'avoir pas encore oublié comment l'on doit écouter (et revenir aux règles), mais déjà incapable de recourir au canon ; pas encore en mesure de rayer à tout moment le *ce que l'autre pense* de ce que l'on perçoit de lui, mais tout de même voir déjà que ce que l'on accomplit soi-même puisse être interprété de façon quelconque, et utiliser la modulation des quelques aspects que j'aurai moi remarqués, non pas pour manipuler ta compréhension, mais contre l'étroitesse de la mienne. »[7]

ACTION TÂTONNANTE

Dans le contexte du *Romenthalquartett,* Dieter Roth choisit le concept très révélateur d'*attrape musicale* pour décrire cette sorte de pratique musicale dilettante tout en célébrant, avec Arnulf Rainer, le moment gestuel d'une tentative épuisante et de son échec inévitable au moyen de vidéos et actes acrobatiques. Tous deux firent un numéro, la veille du dernier grand concert de *musique rarement entendue* qui jouait la *Abschöpfsymphonie (symphonie écumée)* à la salle Lenbach de Munich en 1975, qui portait le titre *les attrapes tâtonnent*. Cela se réfère à la posture tâtonnante et heuristique des deux artistes qui élargirent l'attrape à des actions réelles et à des gestes qu'ils reproduisaient dans un environnement décalé. Comprendre la « réalité comme matériau », et, selon leur expression, *exposer la réalité pour la déposer* était déjà, vingt ans plus tôt, typique pour les actions du Wiener Gruppe auquel Gerhard Rühm et Oswald Wiener avaient appartenu.[8]

Un tel dévoilement de la réalité est présent dans le deuxième vinyle de *musique rarement entendue,* l'album *Novembersymphonie (Symphonie de novembre)* (voir image 3). Il fut enregistré deux ans avant le Romenthalquartett, en novembre 1973 à Berlin. Pour le genre symphonique, le groupe était également bien en selle et conçut une forme en quatre mouvements : le dernier mouvement s'appelle *Subito (72 Bagatellen),* où l'on entend distinctement les références à l'Ecole de Vienne, la seconde et la « première » (extrait audio 2). Il s'agit de fragments d'une improvisation enregistrée dans l'appartement de Rühm, sur lesquels deux pistes de commentaires viennent se superposer. Après une longue discussion qui n'aboutit à aucun accord, Dieter Roth décida tout seul de publier les trois versions ; la première sans commentaires puis la version commentée et, enfin, la troisième version doublement commentée.

Image 3: Selten gehörte Musik, Novembersymphonie, 1973, couverture
© Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth

CALEMBOUR MUSICAL

L'action parodique menée par ce groupe pourrait elle-même être décrite par un calembour de la préface très connue d'Arnold Schoenberg aux *Bagatellen Opus 9* d'Anton Webern dans laquelle il exprime son admiration pour la brièveté, l'intensité et l'ascétisme de cette musique. Ainsi leur jeu semble persifler les mots de Schoenberg : « Pensons à la ~~tempérance~~ / violence qu'il faut avoir pour s'exprimer si brièvement. Chaque regard peut être déployé en poème, chaque soupir en roman. Mais : un roman exprimé d'un seul geste, un bonheur d'un seul souffle : une telle ~~concentration~~ / lamentation ne se trouve que là où la ~~lamentation~~ / concentration est absente. »[9]

Ces bagatelles sont, certes, encore plus brèves que celles de Webern mais elles n'ont, en revanche, rien de concentré – de plus, elles sont au nombre de 72, fois trois versions chacune, cela nous donne 216. Elles sont manifestement fragmentées de manière plus violente que tempérée. Rien qu'un soupir, rien qu'un geste, les trois commentateurs s'arrogent le droit de porter *subito* un jugement et se lamentent que cela sonne mal, que cela sonne comme de la « Neue Musik » ; à nouveau, la réalité est exposée puis déposée : les bâillements et soupirs des récitants s'ajoutent subtilement à la gestique musicale malgré une technique rudimentaire ; ainsi, le méta-

discours au parfum d'alcool se confond avec son propre sujet. Cela devient encore plus intelligible dans le commentaire du commentaire qui tourne cette discussion en bagatelle, cette attrape discursive se développe pour former le 4e mouvement de la *symphonie de novembre*.

SONS DE PLOMB

Tout comme Oswald Wiener, Gerhard Rühm utilisa la *musique rarement entendue* pour ses expérimentations, en particulier ses études sur les gestes expressifs de la voix qui dominent ostensiblement les premiers albums du groupe, notamment la *symphonie de novembre*. Il écrit :

> « tout être humain prononce d'innombrables sons extrêmement différenciés, selon les diverses situations émotionnelles, qui, en tant que gestes expressifs musicaux, indépendamment des concepts qu'on leur attribue, semblent immédiatement ‹compréhensibles›. Chacun en aura fait l'expérience, et ils sont pareils dans toutes les cultures linguistiques. Les sons vocaux de l'être humain constituent un lexique international d'expressions qui parle littéralement de soi. »[10]

Dans son œuvre graphique et performative ainsi que dans ses compositions, Rühm a rendu fertile l'écart entre l'idée et le son qui est interrogé dans la *musique rarement entendue*. Pour cela, il décalquait la structure et les éléments d'un art et les transférait sur un autre. Dans sa « musique visuelle », Rühm comprenait le geste comme un point de liaison entre les lignes graphiques, l'action de gribouiller elle-même audible, et une notation qui évoque un mouvement musical.

> « ici enfin le langage est sublimé par la musique, le rationnel et le limité, le défini et le définitif se transforment en quelque chose d'ambigu et pourtant plus différencié, en processus, la métamorphose du simple représentant en présentation : la découverte du corps, la matérialisation du signe – voilà l'acte poétique et, plus globalement, esthétique par excellence. [...] ma ‹musique visuelle› [...] est d'abord dessin, aussi elle connaît les qualités expressives spécifiques du trait et du point et leur potentiel d'association musicale – c'est-à-dire l'universalité émotionnelle et, avec elle, la possibilité de ressentir le geste. [...] L'instrument est pour ainsi dire la notation : le crayon (la mine de plomb) sur le papier. »[11]

SONATE EN ÉCLATS

On retrouve les mêmes recherches sur la notation dans l'œuvre de Dieter Roth, en particulier dans son unique partition musicale *Die Splittersonate (la sonate éclatée)* (1976–1994) (voir image 4). Sur le feuillet *Splitter 3 (éclat 3)*, l'importance du geste dépourvu de contenu, l'attrape musicale, est particulièrement claire : la notation suggère une musique extrêmement gestuelle, pourtant les paramètres musicaux, comme la hauteur du son et le rythme, sont à peine reconnaissables, d'autant moins que Dieter Roth exige que *la sonate éclatée*

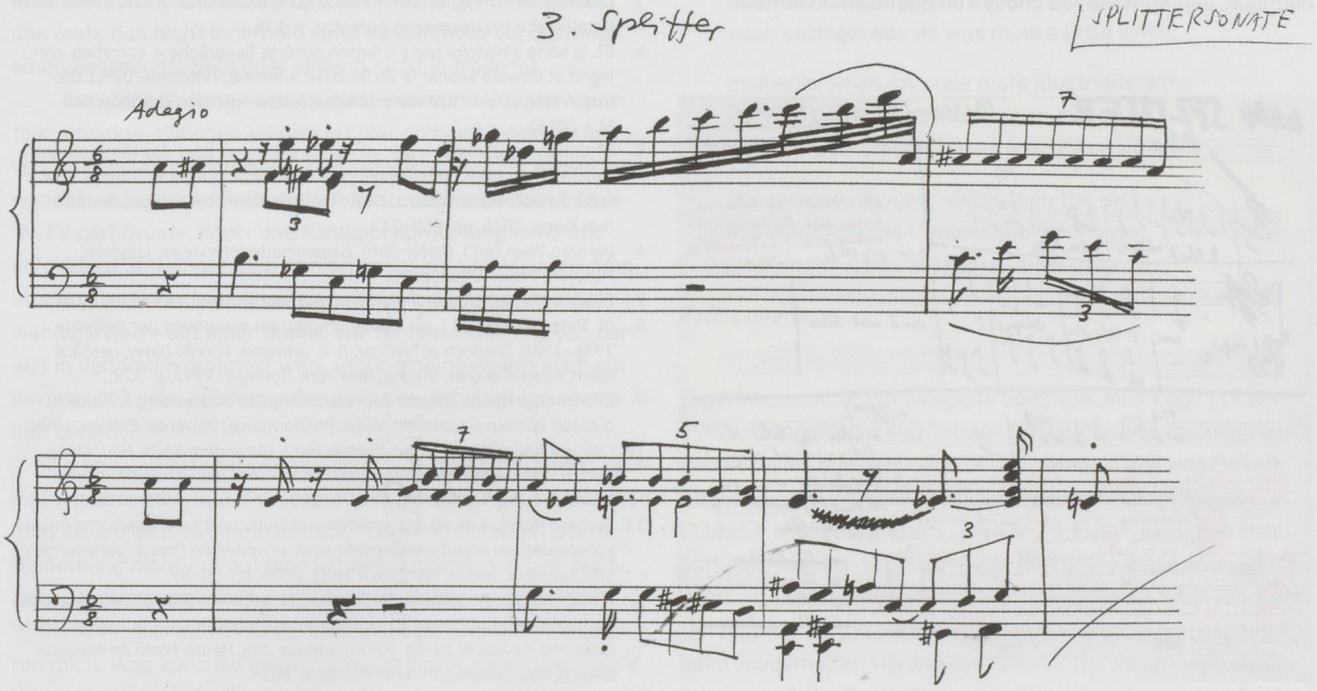

Image 4: Dieter Roth, Splittersonate. Splitter 3, 1981[12] © Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth.

soit jouée à première vue, d'un geste tâtonnant. Si la *musique rarement entendue* déviait Mendelssohn, Roth dévie la tradition pianistique et esquisse avec *Splitter 54* une « sonate-rétro » dans laquelle des sonates de Schubert et Beethoven sont mises sens dessus dessous. Le musicien est censé déjouer, mesure après mesure, ce que les enregistrements de Kempff et Brendel laissent attendre. S'il ne s'agissait que de Schubert et Beethoven, la réalisation de cette partition serait encore envisageable : par exemple, une séquence de cadences rompues. Mais avec Kempff et Brendel, la partition s'obscurcit et oblige l'interprète à imiter, c'est à dire rompre, inopinément un geste d'interprétation précis. À plusieurs moments, semblables à la *Novembersymphonie,* la frontière entre le geste du jeu et le geste du commentaire devient très floue ; c'est le cas dans *Splitter 36* où Roth écrit une mélodie dont le texte est « ce que je sifflotais dans l'avion à destination de Keflavik ». Le texte de la mélodie est aussi son explication. Inversement, dans *Splitter 88,* la musique devient elle-même commentaire : chaque mélodie correspond au verre de whisky ou de Campari que Roth consomme dès le petit matin, et nous ne pouvons pas nous empêcher d'entendre dans les gestes de la ligne mélodique la montée de son taux d'alcoolémie (image 5).

L'ATTRAPE DE L'ÉCHEC

Jusqu'ici, les attrapes tâtonnaient le long de sources sonores absentes ou étaient seulement suggérées dans les titres. Mais le *Romenthalquartett,* lui, se termine avec un extrait de la variation sur *la jeune fille et la mort* du quatuor en ré mineur n° 14 de Schubert. Les quatre artistes écoutent cet enregistrement et l'accompagnent de leurs commentaires pleins d'admirations, parlent boutique, pratiquent l'herméneutique, papotent sur les choses du quotidien ou sifflent simplement avec la musique. Lorsque la diffusion de Schubert est terminée, une discussion s'enflamme : l'œuvre est-elle accomplie, faut-il baisser le son? Ils décident de faire le contraire et de l'augmenter : le quatuor, gesticulant dans tous les sens, se met à l'œuvre *cordes et âme :* un arpège rugueux permanent, des trémolos stridulants, des pizzicati feutrés (extrait audio 3).

On ne peut imaginer une musique dont l'effet gestuel est aussi élémentaire et direct que dans la *musique rarement entendue.* La rencontre entre la connaissance de la musique et l'ignorance des instruments qu'exprime la notion ambivalente du Dilettantisme y est poussée à l'extrême. Dans cette musique, le genre même du quatuor à cordes est exposé et déposé. Et avec lui, un modèle social : l'organisme musical se décompose.

Le travail avec des *données qui ne semblent plus assimilables* était, en quelque sorte, voué à l'échec, or c'est à l'intérieur de cet échec justement que le vocabulaire musical se renouvelait, s'ouvrait vers une plasticité plus gestuelle, une insistance du corps.

Dieter Roth, en 1973, notait dans son journal : « la sauvagerie (chez Schoenberg, par exemple) ne peut pas être sauvage car elle est composée pour un musicien qui doit la discipliner (celui qui ne sait pas jouer d'un instrument, lui, saura être le plus sauvage) ».[13]

Aus dem Deutschen übersetzt von Camille Hongler

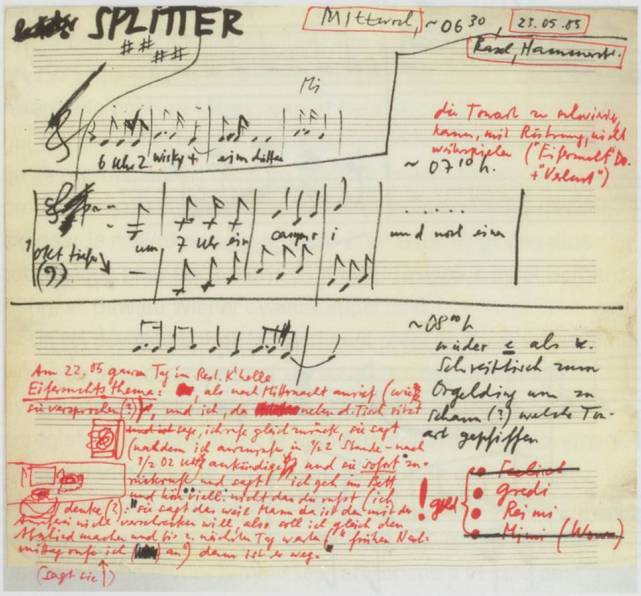

Image 5: Dieter Roth, Splittersonate. Splitter 88, 1983
© Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth.

1 Cf. Matthias Haldemann et Michel Roth (et al.), *Und weg mit den Minuten. Dieter Roth und die Musik,* Lucerne, Edizioni Periferia, 2014, p. 27.
2 Cf. Oswald Wiener, « Wozu überhaupt Kunst? » in *Literarische Aufsätze,* Vienne, Löcker, 1998, p. 28.
3 Oswald Wiener, « ‹Klischee› als Bedingung intellektueller und ästhetischer Kreativität » in *Literarische Aufsätze,* p. 135.
4 Cf. la série d'histoire orale « Selten gehörte Gespräche », entretien avec Ingrid et Oswald Wiener le 26.09.2012 à Vienne, Timecode: 02:01:00, http://blogs.fhnw.ch/dieterrothmusic/selten-gehorte-gespraeche/ (1.4.2016).
5 Cf. Johannes Ullmaier, « Der verwaiste Ohrwurm. Über das Herausangeln von musikalischen Umgebungen aus dem Gedächtnis » in Thomas Eder (éd.), *Selbstbeobachtung. Oswald Wieners Denkpsychologie,* Berlin, Suhrkamp, 2015, pp. 259-313.
6 Barbara Wien (éd.), *Dieter Roth. Gesammelte Interviews,* Londres, Hansjörg Mayer, 2002, p. 95.
7 Oswald Wiener, *Programmheft zum Berliner Konzert,* tapuscrit, 1974.
8 Cf. Peter Weibel (éd.), *die wiener gruppe. ein monument der moderne 1954-1960. friedrich achleitner, h. c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener,* Vienne, New York, Springer, 1997, p. 779.
9 Citation manipulée d'après la préface d'Arnold Schoenberg à l'opus 9 d'Anton Webern *Bagatellen,* Wien, Philharmonia, Universal Edition, 1924.
10 Cité par Anne Zauner, Erwin Köstler (éd.), *Die andere Seite. Bild, Klang, Text. Grenzgänge in der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts,* Innsbruck, Haymon-Verlag, 1996, p. 240.
11 Gerhard Rühm, « musik als sprache und bildschrift / grenzbereiche meiner künstlerischen arbeit » in *Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze,* Berlin, Matthes & Seitz, 2008, pp. 80-89.
12 *Die Splittersonate* est une édition limitée, accompagnée d'une préface de Michael Kunkel et Michel Roth à nouveau disponible dans le coffret : *Dieter Roth und die Musik,* co-éd. par Kunsthaus Zug, Haute école de musique Bâle/FHNW, Lucerne, Edizioni Periferia, 2014.
13 Cité par Matthias Haldemann, Michel Roth (et al.), *Und weg mit den Minuten. Dieter Roth und die Musik,* Lucerne, Edizioni Periferia, 2014, p. 39.