



## AVANT-PROPOS

Une sélection de musique n'est pas un ouvrage scientifique. C'est un travail qui s'approche bien plus de celui du rédacteur d'un guide, dont on n'exige pas une absolue rigueur dans les parties qui concernent des questions historiques ou culturelles afférentes à son sujet. Douglas Adams a dit de son *Guide du routard galactique* : « *Le guide est exact. La réalité est souvent erronée* » Je ferai volontiers mienne cette plaisanterie pour excuser par avance les possibles – probables – omissions ou petites inexactitudes historiques ou musicologiques. Elles ne devraient cependant pas être assez importantes pour fourvoyer le lecteur ni surtout lui gâcher le plaisir de découvrir et d'écouter ces œuvres souvent oubliées. *Sampler* est un mot anglais pratique pour dire « échantillon » et, par extension, sélection. En musique : une *compilation*. Le cahier des charges de cette collection demandait donc d'assumer la subjectivité du choix des œuvres présentées (et donc des œuvres mises de côté). Je la revendique. L'organisation du livre elle-même a résulté de décisions drastiques. Il est découpé en parties aux noms exotiques que je vais tenter d'explicitier ici. Plus que des *styles de musiques*

(comme le jazz ou la samba), elles rassemblent des *préoccupations des musiciens*.

### **E-Musik**

La *Ernste Musik*, la musique savante – classique et contemporaine – définie ainsi par opposition à la musique « légère » de divertissement.

La musique en tant qu'art de la composition, et la place qu'elle doit prendre dans la société.

Ma sélection court de 1912, juste avant la guerre, à 1945. Cela ne veut pas dire que rien d'intéressant n'a été produit à Berlin en musique « contemporaine » après-guerre. Mais j'ai préféré me concentrer sur la période de la république de Weimar, qui fut révolutionnaire aussi bien sur le plan politique que sur le plan plastique. Ce sont les temps de la première musique atonale, des dada, du Bauhaus, du futurisme, du cinéma, de la radio, de l'influence sur la composition de forces exogènes comme le jazz et la politique (le combat entre communisme et nazisme), et plus généralement de la confrontation avec la modernité.

### **U-Musik**

*Unterhaltungsmusik*. La musique de divertissement, qui plus tard est devenue *pop*

*music* (vous trouverez aussi dans le livre le terme « pop musique », demi-francisation que j'assume comme telle). Cette partie couvre la naissance de la *Deutsche Chanson*, du cabaret berlinois, l'importation du jazz (notamment pendant la période nazie) puis du rock américain. Elle raconte la confrontation de la musique légère avec l'épaisse trame des événements historiques qui se sont succédés. Elle décrit ainsi le rôle qu'on a vite assigné à la musique, de chaque côté du spectre politique : celui d'un instrument efficace de gestion des masses. Mais aussi le rôle qu'elle s'est en quelque sorte donné toute seule. Même apolitique, la musique spectaculaire produit dans les faits du vivre-ensemble, des liens entre les gens, qui peuvent dans certaines conditions devenir des forces politiques en soi. Le swing était sous Hitler une véritable contre-culture. Et le twist a failli réconcilier la jeunesse avec les ennuyeux dirigeants de l'Allemagne de l'Est. Cette section court de 1904 jusqu'à la fin des années soixante. Là encore bien entendu, beaucoup de *U-Musik* ou de pop a été produite ensuite. Mais, à partir de 1965 environ, une culture alternative qui a très fortement façonné Berlin a commencé à émerger, et j'ai préféré m'intéresser à elle.

## A-Musik

Ce terme vient du nom d'un excellent (et renommé) disquaire de Cologne. *A-Musik* a le mérite de porter le double sens que je recherchais : à la fois la musique de la scène alternative (le terme « alternatif » a un sens berlinois précis que ce livre tente d'aborder), et la musique qui joue du non-musical, de l'a-musical (le timbre, le bruit, le son, plutôt que les notes ou les mélodies). Le musicien « alternatif » ne se définit pas comme tel. Il retranscrit musicalement la quête d'une alternative à la vie capitaliste, à la société de la consommation, de la « terreur de la productivité » (*Leistungsterror*). Il cherche aussi à s'écarter de l'Allemagne mal dénazifiée de l'après-guerre, à briser tout ce qu'il pourra briser comme structures et tabous. Il *cherche* tout court. Berlin, avec ses avantages pécuniaires (coût de la vie, loyers), a été une grande plateforme de ces questions, des débuts du mouvement hippie vers 1965 jusqu'aux toutes dernières secousses du punk et de la new wave en 1989. Il m'a ensuite semblé bien plus important de couvrir le phénomène techno qui a émergé exactement au moment de la chute du mur.

## Techno

Le mouvement techno a fait du refus de la politique, de l'hédonisme pur, une musique, peut-être même une éthique. Il est l'enfant (ou le père ?) de l'optimisme de la réunification, de la fête devenue culture et d'un futurisme d'un genre nouveau. La Love Parade n'était que la partie émergée d'un gros et durable iceberg culturel. La techno est devenue avec le temps une sorte de tradition locale, de production du terroir qui essaime depuis Berlin vers le reste de la planète, un peu à la manière du reggae des Jamaïcains. Elle est aussi l'un des géniteurs de l'hédonisme plus générique de la culture de la fête, qui conduit en cette fin des années 2000 des milliers d'étudiants et de jeunes adultes à venir s'installer à Berlin.

Ce genre de divisions très utiles pour organiser clairement la pensée a le défaut de cataloguer un peu rigidement des phénomènes complexes. C'est cependant un moindre mal pour rendre au lecteur un récit – que j'espère clair et circonstancié – de l'évolution de la vie musicale à Berlin. La question de la classification est de toute façon secondaire, seule la musique importe. En piste. T.L.

# **BERLIN** sampler

Théo Lessour

© 2009 Ollendorff & Deseins  
[www.berlin-sampler.fr](http://www.berlin-sampler.fr)

ISBN 978-2-918-00206-2  
Diffusion Le Comptoir des indépendants.  
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous pays y compris l'U.R.S.S.

## Première partie | ERNSTE MUSIK

**ARNOLD SCHÖNBERG**  
**PIERROT LUNAIRE (1912)**

« Comme un crachat sanguinolent,  
 De la bouche d'une phtisique,  
 Il tombe de cette musique  
 Un charme morbide et dolent »  
 Albert Giraud, *Valse de Chopin*

Sur la scène de la Choralion Saal, ce 9 octobre 1912, une femme seule, en costume de Pierrot. Albertine Zehme a monté ce spectacle de toutes pièces et en a commandé la musique. C'est une actrice célèbre et respectée mais il lui a fallu du courage et un certain sens du défi pour confier ces vingt et une poésies symbolistes d'Albert Giraud — toutes dans la veine fangeuse et magnifique de cette *Valse de Chopin* — à un compositeur juif venu de Vienne, parmi les moins aimés de tous, les plus controversés : Arnold Schönberg. Il se tient derrière un écran et dirige la pièce, invisible des spectateurs.

Les petites notes de piano égrenées et la diction décidée attirent l'oreille les premiers. L'exquise flûte traversière qui intervient bientôt entre en lutte avec l'étrange rythmique saccadée et changeante du piano et des cordes, sèches et tendues. Ces tensions se résolvent sinueusement dans un final explosif et une redescente presque en douceur. En l'espace d'une minute trente nous avons vu la lune et les enfers, et aperçu quelque chose qui aurait pu être beau se faire dévorer par une angoisse inextinguible.

*Pierrot Lunaire* est une raillerie amère. La chanteuse-actrice rit jaune, elle rit « glauque », comme doivent rire les fantômes des marécages. C'est une lande rêvée par le cerveau d'un dandy éthéromane. La lune qu'on « boit avec [l]es yeux » y est « malade », gibbeuse sous les gibets. « *Bizarres impressions néo-romantiques-sataniques-hystériques* », écrit un critique de l'époque (Julius Korngold).

Avec ses magnifiques grosses ficelles symbolistes, l'œuvre a ouvert les yeux (et les oreilles) de nombres de mélomanes réticents à la musique contemporaine. Elle raconte les forces contradictoires qui ont mené à la destruction de

l'harmonie. Elle est nécessaire pour la violence symbolique, l'outrage palpable qu'elle a fait subir à son époque. Et pour son caractère anxiogène immaculé : *Pierrot lunaire*, ironique ou non, grand guignol ou non, continue cent ans après de secouer les oreilles les plus blasées (l'incroyable *Die Nacht*), avec sa diction habitée et l'extrême parcimonie, le quasi-vide de son accompagnement. Son « grotesque minimaliste », oserait-on dire, l'oxymore étant précisément l'un des sujets et l'une des méthodes de cette musique hantée.

*Pierrot...* permet surtout de saisir à chaud un peu de la grande lassitude de l'âme allemande, ce moment d'angoisse mystique généralisée qu'on appelle *expressionnisme*.

Duchamp commence à descendre l'escalier, les futuristes (et les bruitistes) italiens accélèrent, Malevitch est sur le point de peindre son carré noir sur fond blanc. Santos-Dumont vole déjà dans son aéroplane. Le Zeppelin règne dans les airs. L'électricité va bientôt se glisser dans tous les foyers, repoussant l'ombre, égalisant les lumières.

L'expressionnisme musical est un courant très localisé, qui n'a à peu près pour seuls représentants que les trois de l'« école de Vienne » (terme qui ne leur sera apposé que bien plus tard) : Schönberg et ses deux disciples, Berg et Webern. Il apparaît simultanément à l'éclosion expressionniste dans les domaines plastique (1912 est l'année de l'ouverture à Berlin, par Herwarth Walden, de la galerie Der Sturm, qui va justement développer l'expressionnisme dans la capitale puis dans tout le pays) et littéraire (Alfred Kubin a publié trois ans auparavant *De l'autre côté*, souvent considéré comme le passage du romantisme à l'expressionnisme), développant des idées ou des peurs très similaires.

Pour exprimer le sentiment, révéler son moi créateur, l'artiste n'hésite pas à toucher à la représentation classique. La peinture s'évade des formes éternelles de la beauté et de l'intégrité du sujet/objet à représenter, et la musique quitte l'harmonie, ce système de rapports entre les sons si codifié qu'on le croit — encore aujourd'hui — parfaitement naturel. Schönberg — au terme d'une longue évolution — refuse de donner une quelconque prééminence à la consonance sur la dissonance. Ou même à une note sur une autre.

### Musique du vide

La musique tonale utilise une grammaire très ancienne des sensations et des sentiments : modes majeur et mineur, par exemple. Sa disparition laisse l'auditeur face à un vide de signification. L'atonalité est, encore de nos jours, très difficile à avaler pour le « grand public ». Vus de l'an 2000, Klimt et Kandinsky, deux parmi les plus célèbres contemporains de Schönberg à Vienne, ont atteint une stature de génies œcuméniques. Schönberg, lui, est respecté de tous mais aimé de très peu.

L'atonalité paraît souvent au *vulgum pecus* comme hasardeuse, aléatoire, anxiogène. Elle introduit le chaos dans la musique. Même organisé, même « sérialisé ». C'est la fin de la rassurante prévisibilité des modes et des motifs mélodiques, un cinglant rappel de l'incertitude, de l'incohérence fondamentale des choses. Aux premières écoutes de *Pierrot lunaire* (et il ne faut pas oublier qu'on n'entendait, à cette époque, une œuvre en général qu'une seule fois), et plus encore des pièces pour piano qui l'ont précédé de peu, on ressent une sorte de devenir particule des notes, les liens « naturels » de l'harmonie sont remplacés par une sensation arbitraire de chaos désolé. Comme si les notes ne se contentaient plus que d'être (comme si elles vivaient, elles aussi, le triste destin des humains de la modernité), d'errer dans un espace spirituellement vide, d'en devenir de simples coordonnées mathématiques une fois défaits les rapports qui existaient entre elles. « *Une acrobatie de bruits étrange, constituée d'une suite et d'une superposition de sons sans relation entre eux* » (le même critique Julius Korngold, en novembre 1912) ; « *Il n'y a pas de division métrique, pas de motifs, pas de thèmes, seulement une agitation dans tous les sens, des sons qui tout à coup apparaissent et disparaissent* » (Elsa Bienenfeld, autre critique, pourtant d'habitude bien lunée avec Schönberg).

L'atonalisme est en cela la bande son en négatif de l'avènement de la modernité, des immenses centres urbains, de la découverte de la puissance aveugle et abêtissante de la foule. Berlin multiplie presque par cinq sa population en cinquante ans (826 000 habitants en 1871 quand Guillaume I<sup>er</sup> en fait la capitale du Reich ; 3,8 millions en 1920), découvre les



classes moyennes, les employés, les loisirs, l'abjecte pauvreté prolétaire, toute une vie nouvelle et mouvante loin de la terre des ancêtres, dont la médiocrité et la dureté effare les esprits chagrins. Symbolisme puis expressionnisme définissent à leur manière une peur primale de la dissolution du sujet pensant dans un multiple sourd et fragmentaire.

*Pierrot Lunaire* semble partir du même constat que *L'Homme sans qualités* du Viennois Robert Musil : le vieux monde est à l'agonie. Plus que l'empire austro-hongrois ou le romantisme allemand, toute la civilisation européenne est en train de chavirer dans l'inconnu. Avec une différence : là où Musil dissèque le cadavre depuis les remuantes années 20 et 30, lorsque la guerre a déjà frappé, Schönberg le musicien, Giraud l'auteur et Zehme l'actrice-commanditaire le pleurent par avance. Pressentent la chute, rêvent d'échapper à l'inexorable.

Le romantique fuit le réel, lui rêvant une impossible substitution, un impossible retour en arrière. La tension née de cette impossibilité le met en porte-à-faux avec la vie elle-même. Elsa Bienenfeld, après avoir mentionné une « *déclamation hystérique* » de Zehme, évoque des « *abîmes de visions douloureuses, devant lesquelles l'instinct de survie recule avec horreur* ». Voilà peut-être la grande nouveauté expressionniste : la musique ne sert plus à conjurer l'angoisse mais à purement et simplement l'exprimer.

*Pierrot lunaire* dit avec un formalisme nouveau l'angoisse ancienne de « ceux qui attendent » (Kracauer, *L'Ornement de la masse*), ce retour impossible de l'épaisseur spirituelle du passé. Elle est portée autant par la fureur sanglante et surnaturelle du texte que par la puissance d'une forme musicale extrêmement en avance sur son temps, moderne, urbaine... révolutionnaire.

### Techniques de la confusion

Schönberg a en quelque sorte rationalisé son doute existentiel, développé tout un arsenal de techniques de la confusion. Il exploite par exemple les caractéristiques psychoacoustiques de certains accords de septième, symboles

du doute qu'il a lui-même décrit dans ses cours d'harmonie comme l'expression de la douleur (*Schmerz*), de la fièvre (*Erregung*), de la colère (*Zorne*), de l'émotion violente (*Heftig*), comme appartenant à la sphère du rêve et de la fantaisie. S'ajoute, imperceptible aux non spécialistes, un véritable collage de références, une trame très serrée de signifiants divers, de musiques populaires ou de formes connues (fugue, canon, barcarolle, polka et valse, citations clin d'œil de Wagner et de Strauss), de progressions reconnaissables (le crescendo). Leur intrication et leur superposition créent des motifs complexes ou polyphoniques, très difficiles à assimiler par l'auditeur. Les nombreux changements de tempo rendent l'édifice mouvant, labile, complexe et glissant. L'orchestre, composé de huit instruments partagés par cinq instrumentistes, ne joue au complet qu'une fois, sur la dernière pièce. Les séquences sont écrites de façon à ce que deux chansons qui se suivent n'aient jamais la même combinaison de timbres. Un véritable labyrinthe (Schönberg aime les œuvres labyrinthes, il a même écrit sur le sujet), insaisissable même après de nombreuses écoutes.

Pierrot, personnage masculin interprété par une femme, est à la fois le héros cruel et l'idiot. Les « chansons » sont parlées, selon la technique du *Sprechtgesang* : le chanteur respecte la rythmique mais ne chante pour ainsi dire jamais. Une certaine liberté mélodique est donnée aux éclats chantés mais son étendue n'est pas précisée. La partition est donc en soi très difficile à lire. Les musicologues s'appuient sur la seule version enregistrée par Schönberg, trente ans plus tard, en 1940, pour tenter de s'y retrouver. L'ambiguïté et la confusion règnent, seuls maîtres à bord.

Une des insultes courantes des critiques conservateurs de l'époque contre le travail de Schönberg est « sécessionniste ». La sécession est un courant viennois en rupture avec les vieilles institutions artistiques de l'empire, porté par des artistes fameux comme Klimt. La sécession croit encore au passé et voudrait bien tirer de lui de nouvelles forces. Elle annonce pourtant, inéluctable, un besoin de destruction bien plus radical, une reconstruction sur les cendres fumantes de l'art, contre la société qui a pu produire la boucherie

de 1914. Ce théâtre-là va se jouer à Berlin, Vienne lui passant le relais, touchée à mort par le conflit qu'elle a déclenché.

Schönberg souligne l'importance de la forme de *Pierrot* mais nie son caractère destructif. Il voudrait, comme Giraud, l'auteur des poèmes, pleurer la métaphore, qui disparaît peu à peu au profit des faits bruts, des vérités sans saveurs (du très neuf relativisme induit par la relativité de la physique). Dans une lettre fameuse au célèbre compositeur-interprète italien de Berlin Frederico Busoni, il dit avoir trouvé avec son atonalité un nouveau moyen d'expression, qui le connecte directement aux sensations, et par là à l'esprit, afin de retrouver vite la poésie et le sens de l'ineffable. Il veut *via* sa pratique musicale de la numérologie toucher aux croyances des anciens temps (il revendique la numérologie comme conviction, croyance religieuse, et non pas comme une superstition. Il est terrorisé par le nombre 13. Il a peur de mourir un vendredi 13. Il mourra un vendredi 13...). Le récital se termine d'ailleurs par une plainte sur leur disparition... *Ô la vieille odeur...*

*Pierrot lunaire* reste une œuvre politiquement conservatrice. Elle ne porte aucune forme d'émancipation pour les masses aliénées (ce que la musique des années 20 essaiera de faire), et ne trouve dans la modernité aucun facteur de joie (le futurisme et le fameux *Art des bruits* de Russolo, publié à la même époque). Comme mise en scène d'une quête vaine de l'essence originelle perdue, lutte tragique contre le matérialisme et la fin des certitudes, elle témoigne de l'un des facteurs déclenchants des deux guerres à suivre.

*Pierrot lunaire* est donc à la charnière entre les idées « anciennes » du XIX<sup>e</sup> siècle qui baignent encore le monde et celles du nouveau siècle qui voudra bientôt les raser. Faisant ce geste paradoxal de détruire les premières, qu'il veut renouveler, au profit des secondes. Échouant à « *tout changer pour que rien ne change* » (selon l'expression du prince Fabrizio dans *Le Guépard*, le film de Visconti). Les critiques viennois l'ont d'ailleurs senti bien avant Schönberg, lui torpillant des trésors d'insultes qui nient jusqu'à sa qualité de musicien : « *musique de hurlement de chat* », « *terrorisme sonore* », « *torture musicale* », tous épithètes qui vont énormément le

marquer. Certains de ses interprètes ont même refusé de le jouer, sous le prétexte qu'ils étaient payés pour jouer de la « musique », pas du Schönberg. Schönberg a peu d'alliés et il mène le combat solitaire de celui qui a raison contre tous. Il est dans les faits, et contre sa propre volonté, un révolutionnaire. Car l'atonalité, si elle est énormément décrite, commence aussi à être perçue comme un « *jalon du progrès musical* », une des premières marches à franchir dans la course au progrès universel de la pensée dont la musique est une partie. Même Bienenfeld, dans sa très dure critique, le reconnaît à demi-mot : « *[Il est] complètement impossible – tout au moins pour l'instant – de distinguer dans les parties de la dernière composition de Schönberg autre chose que des bruits uniformément étrangers, qui dans l'ensemble ressemblent vaguement à des instruments en train de s'accorder.* » Tout au moins pour l'instant. Cette idée d'une évolution vers le meilleur, d'un sens de l'histoire musicale, sera une des grandes causes du succès de la musique dite sérielle chez les jeunes compositeurs d'après la Seconde Guerre mondiale. On peut aujourd'hui se rendre compte d'à quel point cette notion de progrès ne résiste pas à la non-marche chaotique de l'histoire. Elle n'en est pas moins une des fondamentales du travail de Schönberg, qui œuvre pour l'humanité plus que pour lui-même.

C'est d'ailleurs la supériorité de la musique germanique qu'il voulait assurer avec cet outil atonal. Le Schönberg de 1913 s'est éloigné de ses racines juives, il s'est converti au protestantisme pour pacifier sa vie sociale. Il participe au nationalisme ambiant. Il s'engagera dans la guerre la fleur au fusil. La guerre que de nombreux artistes appellent de leurs vœux, y percevant, comme le jeune peintre Otto Dix, bientôt symbole du pacifisme allemand, le moyen de vivre quelque chose de formidable, d'aussi fort et absolu que leur âme l'exige. Le sang, son appel et son goût, est partout dans *Pierrot lunaire*.

Willi Reich emploiera d'ailleurs bien plus tard à propos de Schönberg l'oxymore lapidaire et lumineux de « *conservateur révolutionnaire* ». Ce que Boulez, dans un article paru juste après la mort de Schönberg, lui reprochera directement, vilipendant son attachement au passé romantique,

son « manque d'ambition » : « Il serait vain de le nier, le cas Schönberg est avant tout irritant parce qu'il comporte de flagrantes incompatibilités. »

Les « incompatibilités » de *Pierrot lunaire* ont justement toute la saveur de leur époque.

C'est d'ailleurs un grand succès, presque unimaginable pour Schönberg. L'admiration dépasse plutôt les rires, et la presse célèbre l'œuvre plus souvent qu'elle ne la massacre. On parle même ici et là d'ovation.

Siegmund Piesling, du *National Zeitung*, faisant preuve d'une grande ouverture d'esprit, résume la perplexité positive qui touche le public : « Je vais apprendre à l'aimer — je l'aime déjà. » Webern écrit à Berg pour lui raconter les bonnes réactions. Les longs et nourris applaudissements. Aux premières représentations on trouve Ravel, Puccini et Stravinsky, qui a même assisté aux répétitions (on cite souvent sa phrase à propos de *Pierrot lunaire* : « le plexus solaire non moins que l'esprit de la musique du début du XX<sup>e</sup> siècle »).

La pièce tourne dans toute l'Allemagne puis en Europe, jusqu'à son passage à Prague en 1913, objet d'un scandale retentissant. Le flirt de la critique (et du public) avec la musique atonale ne va de toute façon pas durer. Les années 20 auront aussi leur lot de réactions furieuses. Les communistes vont finir par l'abandonner à cause de son élitisme. Les nazis la considéreront comme l'archétype de l'art juif, de la musique dégénérée, anti-allemande, du « bolchévisme artistique ».

### Cabaret supérieur

*Pierrot lunaire* est enfin une forme de cabaret d'en haut, de « cabaret supérieur », dira Boulez pour sanctifier son appartenance à la musique sérieuse. Pleine pourtant de références à celle d'en bas. Parodies de valse, de *marching bands* et de cabaret (*Galgenlied* : qui dure treize mesures et dix-neuf secondes) ; mais aussi, incluse dans la technique du chant parlé, une référence directe aux diseuses de cabaret comme Yvette Guilbert. Nous sommes cependant encore loin du radicalisme anti-élitiste du cabaret dada (« les idéaux cultu-

rels et artistiques devenus programmes pour variétés — c'est notre manière de faire les candides et de nous opposer à l'époque », dixit Hugo Ball).

Schönberg a d'ailleurs déjà travaillé à Berlin en 1901-1902 comme arrangeur et chef d'orchestre pour le cabaret d'avant-garde *Überbrettl* mené par Ernst von Wolzogen, qui voulait produire un divertissement « léger et sophistiqué », créé par des poètes et des compositeurs aventureux. *Überbrettl* signifie justement « au-dessus du cabaret », sur-cabaret, référence humoristique à l'*Übermensch* (le surhomme) de Nietzsche, dont le buste ornait l'entrée. Le but était de dépasser intellectuellement les cabarets français, de briser le mur entre haut et bas art en tirant celui de la rue vers le haut... Schönberg s'est nourri un temps là-bas, en faisant l'exécutant, écrivant des arrangements d'opérettes et de chansons. Il a donc aussi participé à sa manière à la naissance de la musique populaire.

*Pierrot lunaire* pose ainsi les termes du débat à venir, les tensions entre deux pôles inconciliables :

— D'un côté, l'« art absolu » où s'exprime l'indicible des affects, où la musique permet l'élévation hors du monde d'icibas, vers le divin ou l'essence platonicienne des choses.

Giraud, l'auteur des poésies de *Pierrot lunaire*, défendait aussi l'art pour l'art ; il a été jusqu'à se battre en duel contre Edmond Picard, un socialiste belge, défenseur d'un « art social » qui faisait alors beaucoup parler de lui — le communisme était encore une idée neuve.

— De l'autre, l'art utile justement, l'irruption brutale de la rationalité nouvelle, qu'elle soit capitaliste ou révolutionnaire. La demande d'une musique fonctionnalisée, exploitée à des fins de pouvoir, de façon à en tirer des avantages matériels, pécuniaires ou politiques. Une musique redescendue sur terre. Qui agisse sur le réel. Loin de la métaphore et de la contemplation. La musique comme stratégie de gestion des masses.

Mais à l'heure du patriotisme acharné du début du siècle, même l'œuvre la plus éloignée de la modernité (ou surtout elle) participe d'un programme politique, d'une rationalité hors de l'art. Elle est au service de la patrie, de la gloire de

l'empire. On fait de la musique comme on érige des châteaux, des bâtiments. Berlin a deux opéras, bientôt trois. On ornemente la nation. Schönberg cherche le beau absolu, mais pour le donner à l'Allemagne. C'est un instrument de gouvernement, de prestige, mais pas encore un instrument de gestion directe des populations.

L'affrontement entre le conservatisme prussien et les idées nouvelles, entre un spiritualisme idéal, très conservateur, en recherche d'absolu, et un matérialisme honni, celui du socialisme et de l'idéologie « progressiste », est donc comme lové au sein de l'œuvre schizophrène. Qui prend parti pour l'un en aidant l'autre. Ce combat va structurer l'évolution de la musique contemporaine sous la république de Weimar.

Schönberg a ouvert la boîte de Pandore. Avec *Pierrot lunaire*, la musique savante divorce d'avec le romantisme allemand, le flingue dans le dos. Touchotte du bout des ongles au cabaret mais sans encore renier sa prétention à l'éternité. *Pierrot lunaire* reste de la « grande musique » mais le ver est dans le fruit. L'atonalité fonctionnalise la musique en obligeant à prendre parti pour ou contre elle, à se choisir un camp. Car elle combine des idées d'anarchie (ou du moins d'égalitarisme tonal), de progrès (l'atonalisme comme un pas vers le futur de la musique), et, par sa négativité même, par la violence des réactions qu'elle engendre même de manière involontaire, de critique. Schönberg, au faite de sa carrière en 1947, remerciera d'ailleurs ironiquement les critiques qui ont finalement fait de lui la référence, au moins en creux, de toute la musique « sérieuse » du XX<sup>e</sup> siècle. Theodor Adorno achève ce mouvement dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*. Il sépare les compositeurs en deux camps : « Schönberg ou le progrès » et « Stravinsky ou la réaction », impliquant politiquement le dodécaphonisme et l'atonalité, rangeant Stravinsky et les « néo-classiques » chez les conservateurs les plus nauséabonds (Stravinsky fait pourtant scandale avec son *Sacre du printemps* en 1913 à Paris, mais c'est surtout à cause de la chorégraphie de Nijinski).

La pauvre « musique » retient de toute façon son souffle avant de subir bientôt les derniers outrages.

Utilisée pour le cinéma, mordue par les dadas, américanisée par le tango, érotisée par les nouvelles danses, réifiée et fonctionnalisée par la « nouvelle objectivité », désacralisée au théâtre et au cabaret, acousmatisée et démultipliée par le gramophone, dématérialisée à la radio, électronisée à coup de trautionium ou de theremin pour finir par être enlevée par le jazz nègre et le swing. La musique sous Weimar est une vieille femme venue pour le thé et piégée dans une orgie.

*Pierrot lunaire* ouvre le nouveau théâtre des opérations, Berlin, et donne les termes embrouillés du grand combat que l'avant-garde et la gauche allemande vont perdre dans les grandes largeurs.

### GRETE VON ZIERITZ *JAPANISCHE LIEDER* (1919)

Autre symbole du passage de relais de Vienne à Berlin, icône d'un romantisme « tardif » qui coexiste avec les idées nouvelles, Grete Von Zieritz et ses *Japanische Lieder*. La très jeune Autrichienne (elle a à peine dix-huit ans) arrive à Berlin en 1917 pour trois mois de perfectionnement au piano. Elle va y rester jusqu'à sa mort en 2001 et devenir un des symboles du Berlin classique.

Pianiste exceptionnelle de culture parfaitement classique, elle est la fille d'un officier de haut rang de la monarchie austro-hongroise ; passionnée par Rembrandt, elle interprète d'abord les plus grands noms. Les nouvelles idées ne l'intéressent pas plus que cela. Elle est par contre fascinée par la ville malgré la grande dureté des temps, son cortège de blessés, d'estropiés, d'affamés. Derrière la souffrance du Berlin de la fin et de l'après guerre, le grouillement de la *Weltstadt* en devenir, se niche la possibilité encore floue d'une émancipation. Elle ne laisse pas passer sa chance.

Cette décision de rester à Berlin lui fait perdre les subsides familiaux... Elle donne des cours de piano, et joue très vite comme soliste dans différentes salles.

Pendant l'année 1919, elle compose une œuvre qui va avoir un immense succès, les *Japanische Lieder* (« chansons

japonaises »), miniatures d'une très grande beauté, passées, romantique, flirtant tout de même avec la musique de son époque, mais sans jamais s'y arrêter.

La musique de Von Zieritz parle d'amour, de mélancolie, d'amitié, de mort. Elle utilise les ressorts de la dramaturgie classique, dont la représentation et l'exaltation de la nature, et réinvente un expressionnisme musical (voir le très beau *Eisamkeit* et ses silences), à sa manière bien plus respectueuse de la musique ancienne, attachant peu d'importance à ce qui se passe autour d'elle : la fin de l'empire (révolution de 1918), la révolution communiste manquée de 1919, la mort de Rosa Luxemburg (son meurtre commandité par la jeune social-démocratie, son cadavre jeté dans le canal). C'est une fantaisie japonaise, un *haïku* européen à la beauté grave, de cette beauté qui tourne le dos à l'époque, prétendant s'extraire de la course des choses, offrant au spectateur une courte trêve dans un monde particulièrement agité. C'est peut-être d'ailleurs la raison de son succès. Zieritz l'a dit toute sa vie, elle ne suit que sa « voix intérieure », et n'est jamais influencée par le bouillonnement des courants divers, jamais au point de les embrasser complètement. Elle refuse l'atonalité en 1919 comme elle tournera le dos à la *neue Musik* de l'Allemagne d'après guerre. Cela ne l'empêchera pas de faire beaucoup de musiques à résonance politique tout au long de sa vie. Et d'avoir par son mode de vie même, son autonomie, sa conquête d'un milieu quasi exclusivement masculin, transmis un message social clair.

Recluse heureuse, vivant en autarcie artistique, elle ne produira jamais d'œuvre « massive », comme par exemple des symphonies orchestrales ou des opéras. La musique de chambre est son terrain et la simplicité des moyens, sa méthode. Ce qui lui vaudra de nombreux quolibets pendant les années 20. « *Musique de femmes* », utilisé comme insulte, étant le plus courant. Jusqu'à Goebbels, qui sera ulcéré qu'une femme « blonde » et allemande puisse « *exalter la négritude* » (dans sa pièce de 1930 *Passion im Urwald* (« Passion dans la jungle »)). Le Troisième Reich la considère comme une représentante de la « nouvelle objectivité » (nous reparlerons

de ce courant), dont elle est pourtant à mille lieux, comme intellectuelle et non allemande (*undeutsch*).

Les *Japanische Lieder* offrent à Von Zieritz la voie royale, unique. La possibilité pour une femme de vivre de ses compositions. Elle cesse ses activités de professeur au conservatoire et en fait son métier principal, qu'elle n'abandonnera jamais. Elle se doit maintenant de composer pour le piano, afin de trouver des engagements pour ses propres œuvres... Elle se marie mais divorce cinq ans plus tard pour pouvoir continuer sa carrière. Elle reprend alors des études, « post-diplôme » dirions-nous de nos jours, chez Hans Schrecker, professeur respecté et très critique...

Les *Japanische Lieder* ne durent qu'une grosse dizaine de minutes. Ils ne sont disponibles qu'à travers la compilation *Franz Schrecker in Berlin*, un peu décevante. Von Zieritz a bien étudié chez Schrecker, mais bien après avoir composé cette œuvre, ce qui rend sa présence sur le disque un peu douteuse.

Schrecker est un musicien en vue du Berlin d'après la Première Guerre, un professeur hors pair, qu'on décrit comme un homme sans préconception appuyée de la musique, œuvrant à l'épanouissement de ses élèves plutôt qu'à l'édification d'une chapelle ou d'une autre. D'une énergie inépuisable, il s'intéressera aux techniques d'enregistrement, à la diffusion radio (il sera le premier musicien à avoir une pièce commissionnée par la radio allemande), et participera à la fondation du laboratoire de musique électronique à la fin des années 20. Il connaît un succès immense en 1920 avec *Der Schatzgräber* (« le chercheur de trésor »). On le considère alors comme l'un des auteurs contemporains d'opéra les plus importants. On le compare parfois à Wagner pour la violence de ses œuvres. Mais Schrecker n'est pas un musicien révolutionnaire au sens artistique du terme. Et son audience baisse progressivement pendant les années 20, jusqu'à sa mort en 1933 d'un infarctus, alors que plus aucune de ses pièces n'est jouée depuis 1932 - son œuvre est bloquée puis interdite par les nazis.

Le CD *Franz Schrecker in Berlin* est, *Japanische Lieder* mis à part, plutôt à déconseiller aux curieux, aux non-spécialistes de la musique de l'époque. Les pièces de Haba et Rathaus

sont un peu ennuyeuses, d'un classicisme pompeux qui ne parvient pas à choisir son camp. Celle de Krenek fait par contre son petit effet, dans un genre inattendu et humoristique. Même celles de Schrecker sonnent « classique », et sans grand lustre à mes oreilles.

Schrecker se retrouve pris entre deux feux : haï par les nazis parce qu'il embrasse la modernité, il est méprisé par la jeunesse révolutionnaire éprise d'une radicalité que son enseignement classique est incapable d'assouvir. Le bouillant Stefan Wolpe, dont nous allons immédiatement reparler, a par exemple fini par claquer la porte de son étude.

### **DADA ANTIDADA MERZ**

« rrrrr beeeee bö fümms bö wö,  
beeeee bö fümms bö wö tää,  
bö fümms bö wö tää zää,  
fümms bö wö tää zää Uu »  
Kurt Schwitters

« K P'ERI UM L P'ERIOUM  
N M' pernournurn  
bpretiberrerreebe onoooooooooh gplanpouk  
kommpout perikoul  
rreeeeeEEErreeeee A  
oapderree ringlepadonou nntnou  
tnournt »  
Raoul Hausmann

### **Poésie sonore**

*Dada Antidada Merz* est une compilation CD (chez Sub Rosa) ou MP3 des poésies sonores des dadaïstes allemands. La déclamation de poésies les plus iniques et les plus inacceptables possibles participe de l'essence du projet dada. Hugo Ball, déguisé en robot (en homme-machine ? en chevalier d'acier en carton ?), fait ses lectures d'onomatopées accompagné d'un tambour dès les premiers jours du Caba-

ret Voltaire à Zurich en 1916. Tzara, Huelsenbeck et Janco composent *L'amiral cherche une maison à louer*, le poème-annonce. Dada est une pratique poético-vocale avant même d'être une révolution plastique (même si l'un ne va pas sans l'autre : voir les jeux typographiques de leurs revues, affiches et manifestes).

Ce CD rassemble, en plus des travaux du dadaïste original, Hans Arp, les enregistrements de Raoul Hausmann, un des fondateurs du dada de Berlin, et de Kurt Schwitters, dont le « mouvement » Merz (il en est le seul représentant) peut être vu comme un dada *bis* ou un « anti-dada ». Si Schwitters est de Hanovre, « *le monde s'ouvrit à [lui] à Berlin* ».

Ce sont des poésies sonores qui oscillent entre une forme traditionnelle (utilisation de mots et de phrases pour Hans Arp, et pour Schwitters sur son *An Anna Blume*) et un lettrisme intégral (Hausmann et Schwitters). Pour Hausmann, « *le caractère même de l'alphabet doit être regardé comme expression d'une attitude musicale* ». À la fragmentation de l'expérience de la vie moderne répond une fragmentation furieuse du langage, jusqu'à la lettre, jusqu'au son, vecteur d'impulsions loin de la signification. Le langage est pour les dadas la première cible, en tant qu'il est le lieu privilégié de l'épanouissement des horreurs de la civilisation qui a conduit à la boucherie de 14-18 (ses sept millions de morts, ses vingt millions de blessés). Il est transformé en une parodie de rituel dénué de sens.

Les enregistrements surviennent *a posteriori*, ils s'étalent entre 1932 et 1961, mais ils sont consubstantiels à ce qui reste un travail textuel destiné avant tout à *sonner*. L'artiste devenu clown jacasse, tout en allitérations, effets comiques, bruits de bouche, raclements de glotte, « slurp » du tréfonds des amygdales... Visite presque documentaire de la langue du poète, à l'aide d'une caméra-sonde. Ça claque. Ça force. Ça mouille. Ça répète, et avec le ton, avec toute la dramaturgie nécessaire à la lecture d'un texte profond, même s'il n'est pas composé de mots connus. Derrière la jouissance de l'idiotie originelle retrouvée se cache cependant un débat spécifique au dada berlinois : celui de la participation politique, du possible devenir-bolchévique du mouvement.

Le manifeste de Tristan Tzara, le roumain originel qui exporte le mouvement à Paris, se situe au dessus des idées marxistes :

*La dialectique est une machine amusante qui nous conduit / d'une manière banale / aux opinions que nous aurions eues de toute façon.*

Dada est « absolu », une force de destruction pure. Le cri, la monosyllabe et le non-sens font partie de ses méthodes de déstabilisation. « *Une œuvre compréhensible est produit de journaliste. Nous avons bousculé le penchant pleurnichard en nous. Toute filtration de cette nature est diarrhée confite. DADA; abolition de la mémoire: DADA; abolition de l'archéologie: DADA; abolition des prophètes: DADA; abolition du futur. Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent et détruisent les siècles.* »

(Extraits du manifeste dadaïste de 1918)

Quoique très politisé et toujours proche des communistes, le dada originel de Zurich ne veut pas être utilisé, ou être utilisable, ne jamais être « rangé dans le sac à provisions de l'histoire », dira Hausmann bien plus tard à propos de ses poèmes lettristes et de leur « révolution sémantique ». Position totalement en porte-à-faux avec le travail bien plus engagé des Heartfield, Grosz, Dix, Huelsenbeck.

Désastre urbanistique (déjà !) hérité de l'empereur Guillaume II, avec ses larges avenues froides, ses monuments pompeux et ses quartiers sinistres, lépreux et surpeuplés, Berlin offre un visage affolant. Les amputés de la Grande Guerre hantent les rues ; la ville, à la démographie galopante, est misérable et famélique après les quatre années de blocus naval imposé par les alliés ; les dettes de guerre sont insurmontables. Avant que l'hyperinflation ne frappe en 1923 (le fameux billet de 1 milliard de marks), les violences politiques diverses fleurissent : grèves et briseurs de grève, batailles de rue (les explications à coup de bâtons et de gourdins entre rouges et bruns sont monnaie courante), assassinats politiques (350 par l'extrême-droite entre 1919 et 1922, soit un tous les quatre jours), putsch manqué

(1923 à Munich). C'est à Berlin que se concentre le gros de l'action allemande, que les différents lambeaux de la société d'après guerre sont en confrontation directe. Berlin la rouge, détestée par à peu près tout le reste du pays, attire pourtant les Allemands (mais aussi quantité d'étrangers, de Russes entre autres, qui viennent apporter la bonne parole soviétique) comme la lampe les insectes.

La ville est souvent vue par les artistes et les intellectuels marxisants comme un relais de la guerre de 14, un autre champ de bataille, sa continuation par d'autres moyens.

La social-démocratie, qui a tué le mouvement communiste, est haïe des forces de gauche et des avant-gardes à peu près autant que de l'extrême-droite qui a perdu son empereur.

Mais Berlin est aussi la ville de toutes les modernités, la *Weltstadt*. S'y côtoient le cabaret et la grande tolérance sexuelle, les expériences fascinantes d'une « télégraphie sans fil » puis le développement de la radio, l'explosion du téléphone, les premiers pas de l'électronique, le cinéma « expressionniste »... L'époque a sur ceux qui la vivent une puissante attraction, que les dadas reprennent à leur compte, jouant, à l'inverse d'un Schönberg, avec la modernité nouvelle, diffusant à travers elle leur négativité et leur colère.

*« Le two-step devenant hymne national, magasin de bric-à-brac, T.S.F. téléphone sans fil transmettant les fugues de Bach, réclames lumineuses et affichage pour les bordels, l'orgue diffusant des œillets pour Dieu, tout cela ensemble, et réellement, remplaçant la photographie et le catéchisme unilatéral. »*

### Club Dada et censure

Dada s'implante à Berlin par des soirées performances-actions démentes, que Hausmann organise avec Huelsenbeck, Jonas Baader et le peintre George Grosz, sous le nom « Club Dada ». Le mot « club » signifie bien le caractère privé du rassemblement, pour éviter la censure, les premières publications dadaïstes étant systématiquement interdites. Club Dada fait cependant beaucoup parler de lui (*via* des faux articles de presse, des affiches, des publicités, des ma-

nifestes) et se choisit une organisation en parodie de gouvernement, particulièrement ironique en ces temps agités. Ce *shadow cabinet* de potache (« département de la Santé », « Institut géographique », etc.) auquel participent Grosz, Heartfield, Otto Dix, soit les éléments les plus révolutionnaires du mouvement, dénote une esthétisation/ridiculisant de la politique qui va de pair avec celle de la violence révolutionnaire : « *Faire de la littérature avec un revolver à la main* », dit Huelsenbeck en 1919. Une conception militaire fantasmée du rôle de l'*avant-garde*. L'expérience dada berlinoise est confrontée à une situation sociale catastrophique qui pousse une partie du mouvement à se radicaliser politiquement, à se mettre véritablement, *pratiquement*, au service de la révolution bolchévique (comme le fera plus tard, au moins sur le papier, le mouvement surréaliste français). Les collages d'Heartfield, encarté au Parti communiste allemand dès 1918, sont assez clairs sur ce point. Les « politiques » s'éloignent de la pureté artistique réclamée par Tzara. Les individualistes plutôt anarchistes (c'est le cas des trois de ce CD), les « artistes purs », se séparent peu à peu des artistes « utiles », révolutionnaires socialistes.

À la première Foire internationale du dada à Berlin, en 1920 (une « véritable épicerie » selon Kurt Tucholsky, qui conclut un peu dépité : « *Dada - na ja !* » ; soit « Dada ? Hum ! »), le mot d'ordre est « *Rumort ! Explodiert ! Zerplatzt !* » (« Fais du bruit ! Explose ! Éclate ! »). Le mouvement est alors uni, mais contient déjà le germe de la division, le poison de la dialectique.

Grosz expose un mannequin à tête de cochon dans un uniforme de l'armée allemande. L'affaire fait grand bruit. L'art « bourgeois » passe globalement un mauvais quart d'heure. Le cubisme, Picasso, Rousseau, et la peinture d'avant-garde française, trop « faibles », ne sont pas épargnés. Grosz et Heartfield s'y attaquent avec des collages en duo (« Autoportrait de Henri Rousseau », « Picasso corrigé »). Dada Berlin n'aime pas l'avant-garde molle, qui trahit la révolution en cours. La jeune république social-démocrate est décrite comme « déguisement de la barbarie teutonique », on la réduit à la réapparition de l'église, de l'armée et de l'éducation

prussienne avec un faux nez. Haussmann a d'ailleurs rédigé en 1918 un pamphlet « *contre la conception de la vie sous la république de Weimar* ».

Piscator, bientôt un des plus importants réalisateurs de théâtre des années 20, est un autre dadaïste du Parti communiste. Il expérimente le « théâtre prolétarien » (l'agitprop). Son manifeste personnel est déjà une sortie de dada, considéré comme nécessaire mais non suffisant à la révolution prolétarienne :

« *Les caprices symboliques, le fatras intentionnellement indiscriminé des couleurs, des lignes, des sujets, des distorsions, des mots et des concepts, sont typiques de la mentalité menacée [de ceux] qui (...) ont perdu le contact avec la plus progressiste des classes, le prolétariat. Oh ! Les banquiers étaient les maîtres de leur temps ! Ils ont laissé ces gens prendre les postures qu'ils affectionnaient ! « La révolution en couleurs » ? Pourquoi pas ? dirent-ils, levant leur chapeau et caressant leurs gros estomacs. La révolution en mots ! Qui rit ? Dada a ri ! Et ainsi le cirque est complet. Mais dada, même si il a réalisé où l'art d'en haut menait, n'est pas la voie de sortie. L'art bourgeois n'a plus rien à dire. La vie culturelle en son ensemble est devenue une pure formalité. La forme est tout. Mais la forme seule ne peut jamais être révolutionnaire. C'est le contenu qui le peut, et un contenu qui a ses racines dans l'art bourgeois ne peut qu'être réactionnaire.* » Les complexes de Schönberg et Giraud sont envolés, l'art peut être totalement fonctionnalisé, coulé dans le moule de la lutte. Mais les plus bouillants des révolutionnaires dada berlinois ne sont pas ceux du mouvement original zurichois. Le dada de Berlin ne va pas survivre à la question de la *participation* au débat politique. Une bonne partie des artistes du mouvement, Hausmann, Arp et Schwitters en tête (même s'il n'appartient pas au mouvement, son attitude est similaire, elle est même, on va le voir, décisive sur ce point), refuse de se choisir un maître, fût-il la révolution communiste. La scission est inévitable et la plupart des artistes qui se rapprochent du KPD (le Parti communiste allemand), Piscator, Grosz, Otto Dix vont quitter le « club » qui n'est finalement pour eux qu'une gesticulation bourgeoise inutile. Après une tentative de rapprochement, féconde, avec les constructivistes russes ou allemands (Congrès constructi-



viste et dadaïste de Weimar, 1922), Dada Berlin explose et ne survit pas à l'année 1923.

### Le cas Schwitters

La présence de Schwitters sur ce CD permet de revisiter ces questions. Il mange à plusieurs rateliers. Au mot et à la lettre. À la poésie à l'ancienne comme à l'avant-garde radicale. Composant un *An Anna Blume* fleur bleue et encore intelligible, même s'il flirte avec le lettrisme (pour Schwitters le sens est un élément pas plus important que les autres, rythmique ou sonore), et une *Ursonate* (*Ur*: aux origines, aux fondements) dans la lignée apparente du travail de Hausmann. Les deux se lient d'ailleurs d'amitié et Hausmann organise une soirée *Antidada Merz* en 1921.

Schwitters, pourtant, a été rejeté par les dadas. Qui publient même *La Mort de Anna Blume* à la Foire de 1920. Huelssenbeck, la tête pensante du dada berlinois, refuse le travail de Schwitters « par principe ». Le succès du poème, vite traduit en anglais et repris par de nombreuses publications, l'a échaudé. Pour différentes raisons. Son art est d'une radicalité égale mais ses déstructurations ne tentent pas de mettre à bas la civilisation. Schwitters est un artiste du collage et du montage, de l'assemblage de matériaux divers, pauvres et peu nobles. Le Merz (qui donc « n'est pas dada ! ») est à part. Schwitters est surtout un original. Un « homme de bien » dont le travail possède une douceur inédite en ces temps troublés. Ce que les dadaïstes considèrent comme une faiblesse. Les exaltés parisiens, comme Tzara, le considèrent comme un romantique petit-bourgeois, et une partie des Berlinois fustige son apolitisme. Schwitters est plutôt « l'infirmier du dada » (Eberhard Rothers). Ses œuvres déstructurées ne sont pas lardées, échardées, amputées, elles sont au contraire pansées, elles rendent leur dignité à des matériaux pauvres, isolés, séparés de leur fonction originelle. Y compris les sons venus de la bouche. Elles tentent, à leur dérisoire manière, de recoller les bouts de l'Allemagne.

Schwitters, au contraire des autres, jubile après la fin de la boucherie. Parce qu'elle est finie, tout simplement. C'est

cela, *Anna Blume* ou la *Ursonate*. Une jubilation, un chant d'oiseau.

Il n'entend jamais éclairer les masses de la lumière de son art. Il ne le produit que pour lui-même. Appliquant ainsi à la lettre le manifeste dada originel de Tzara. Ce qui ne l'empêche pas d'être tout à fait dans son rôle d'agitateur.

Dans une fameuse performance à Léna, il récite sa *Ursonate* en caressant une petite cage qui contient des souris. Qu'il libère ensuite, créant un mouvement de foule et un scandale immense.

Schwitters définit en 1923 sa position non politique, dans un texte au titre trompeur, le *Manifeste Art prolétarien*, dans lequel il se sépare clairement du dogmatisme révolutionnaire. Schwitters rédige, Hans Arp et même Tzara cosignent ce texte très prémonitoire sur l'impasse de l'art soviétique. « *L'art tel que nous le voulons n'est ni prolétarien ni bourgeois. Le prolétariat est un état qui doit être dépassé. La bourgeoisie est un état qui doit être dépassé.* » « *C'est au fond la même chose si quelqu'un peint une armée rouge avec Trotsky à sa tête ou une armée impériale avec Napoléon à sa tête* » (*Merz 2*, n° 1, avril 1923).

### Quid d'une musique dadaïste ?

Les dadaïstes parisiens ont produit quelques œuvres musicales, comme la *Nourrice américaine* de Francis Picabia (« *trois notes répétées jusqu'à l'infinité* ») et le *Pas de la chicorée frisée*, la musique aléatoire de Ribemont-Dessaignes composée à l'aide d'une roulette de jeu sur laquelle les notes remplacent les chiffres (interprétée par Gabrielle Buffet-Picabia le 27 mars 1920 au théâtre de l'Œuvre à Paris, abondamment huée, elle connut un succès incontestable). Ce sont des œuvres musicales créées par des non-musiciens, à la manière de l'*Erratum musical* de Duchamp, composé en 1913, avant la naissance de dada.

Satie a approché le dada, sans jamais y adhérer formellement (il a été joué à quelques raouts, sans plus). Il sera privé de surréalisme par Breton.

À Berlin on recense une « anti-symphonie » atonale du peintre et compositeur Jefim Golysheff (dont les œuvres

atonales composées dès 1914 avaient été célébrées par Schönberg), jouée lors d'une soirée dada le 30 avril 1919. L'œuvre, interprétée par lui-même (au piano) et une jeune fille vêtue de blanc armée de crécelles et de couvercles de casseroles, est en trois parties : « l'injonction provocante », « la cavité buccale chaotique » et « le super *fa* pliable ».

Golyscheff est le seul musicien à signer le manifeste dada *Qu'est-ce que dada et que veut-il en Allemagne?* Mais il est plutôt invité qu'impliqué dans le mouvement, avec lequel il finit par prendre ses distances. Les œuvres d'Erwin Schuloff, communiste, juif et proche des idées dada pourraient être rangées dans la catégorie des musiques inspirées du dada. Son *Ogelala*, joué pour la première fois en 1925 à Dessau, contiendrait le premier passage pour percussions seules de toute l'histoire de la musique occidentale (!) et sa suite pour orchestre de chambre de 1922 commence par un poème dada furieux. Mais plus généralement au travail de composition dada préfère la performance et l'improvisation, la simple idée d'une écoute silencieuse me semblant absolument en porte-à-faux avec tout ce qui fait le mouvement. Performances comme *La Course entre une machine à écrire et une machine à coudre* du 24 mai 1919, où Walter Mehring et George Grosz jouent aux musiciens primitifs, ou bien la soirée de lancement du Club Dada en avril 1918 : « *Le tumulte n'éclata que lorsque Huelsenbeck commença à accompagner Mme Hadwiger, qui lisait des poèmes de guerre futuristes, avec des trompettes d'enfant et des hochets* » (Hausmann évoquant la soirée du 12 avril 1918 à la Nouvelle Sécession, où il présente son *Manifeste sur le nouveau matériel en peinture*).

### Le cas Wolpe

Stefan Wolpe pourrait être le chaînon manquant. Il n'a pas fait partie du mouvement mais a touché de très près quelque chose comme l'essence d'une musique dada, qui jouerait de la technologie la plus moderne et la plus fragmentée dans le cadre de la performance. Jeune (il est né en 1902) musicien exalté (il claqué la porte des cours de Schrecker) juif et communiste, il est ami avec Schwitters, Huelsenbeck, Baader, et

a participé à de nombreuses soirées. Sa mise en musique de *An Anna Blume* de Schwitters, en 1929 (« pour piano et clown musical ») est parfois disponible en diverses interprétations. Mais son véritable travail personnel radical-dadaïste n'a jamais été enregistré. Ses *Concepts of Simultaneities*, pour huit gramophones et une actrice armée d'un tuyau d'arrosage déclamant du Shakespeare, ont sur le papier quelque chose de duchampien, de foncièrement antimusical, de particulièrement réjouissant.

« *J'avais huit gramophones à ma disposition. C'étaient ces merveilleux gramophones dont on pouvait réguler la vitesse. Maintenant les platines ont des vitesses déterminées, 78 tours ou autre, mais à cette époque on pouvait jouer une symphonie de Beethoven très très lentement, et en même temps, très très rapidement, de façon à ce qu'on puisse les confondre avec une chanson. On pouvait aussi prendre une valse, puis une berceuse... Ainsi je conduisais la musique vers une « multifocalité » comme on pourrait le dire de nos jours... Le concept de simultanéité est au cœur des conditions de l'art dada* »

Wolpe est de ceux qui cherchent un lien entre sa pratique radicale et une pratique révolutionnaire. Il suit les cours de peinture du Bauhaus et s'inscrit au « Novembergruppe », réunion d'artistes radicaux qui flirte de très près avec les idées du Parti communiste.

Mais comme le combat politique se fait plus pressant, que la défaite pointe, il lâche vers 1929-1930 la musique d'avant-garde pour lui préférer la conquête des masses et du prolétariat. Il compose alors des chansons et de la musique de théâtre, directement exploitables pour l'agitprop. Il écrit pour le chansonnier – assimilé aussi au dada – Walter Mehring et devient avec Hans Eisler un des plus populaires des compositeurs engagés dans la lutte pour le prolétariat. Il met en musique le texte de Lénine *Travail et Capital*, puis Maïakowski et son *Armée des artistes*. L'urgence lui a fait choisir son camp.

Un CD de ses chansons a été édité par le même label belge Sub Rosa. Il n'est malheureusement plus disponible. On les retrouve aussi sur le *Lieder Battle Piece* du label Neos.

Inspirer ou participer ? Tous les termes du débat interne à l'avant-garde weimarienne sont posés. Reste une troisième

voie : le Bauhaus, qui propose une participation heureuse à la modernité, apaisée, sans négativité particulière.

## STEPHEN SCHLEIERMACHER *MUSIC AT THE BAUHAUS (1920-1927)*

Stephen Schleiermacher, pianiste contemporain, interprète d'un improbable coffret de dix-huit CD des œuvres complètes pour piano de John Cage, a réuni avec un soin admirable des partitions de l'époque toutes tournées autour du Bauhaus. Il les a ensuite jouées et compilées sur CD. C'est un disque au *track-listing* savamment choisi, où chaque morceau est un condensé d'histoire, un positionnement particulier face aux forces de l'époque.

La musique du Bauhaus ? Nous sommes là face à un écueil plus vaste encore que pour celle du dada, qui n'a pas échappé à Schleiermacher. Le Bauhaus n'en a tout simplement pas produit. Gertrude Grunow, une pianiste, y a donné des cours qui ont permis à des musiciens ou des danseurs de venir s'intéresser au Bauhaus. Mais elle n'était pas compositrice. Elle y enseignait par contre des conceptions de l'harmonie en relation avec les couleurs et la géométrie élémentaire. Le CD tourne justement autour de l'idée de la synesthésie, une combinaison de sensations où la musique évoquerait la couleur. Surtout, il s'y déploie quelque chose de très proche de l'idée générique du Bauhaus : le minimalisme, la sobriété. Celui qui sera développé par les compositeurs américains, souvent des élèves d'exilés allemands, après la Seconde Guerre mondiale.

Le Bauhaus est fondé en 1919 par Walter Gropius. C'est une école d'arts et métiers qui s'occupe d'architecture et de design comme de dessin, de peinture ou de céramique.

Elle entend décloisonner l'art et la technique (« une nouvelle unité ») et proposer une « architecture adaptée à un monde de machines et de voitures rapides ». Des idées simples et modernes : la simplification radicale des formes, l'abandon de l'ornement, l'introduction de la standardisation industrielle au sein même du geste artistique, l'art au service de la fonc-

tion de l'œuvre, l'application des principes artistiques les plus rigoureux pour toucher les gens les plus ordinaires.

« *Il n'y a pas d'art professionnel. Il n'existe aucune différence essentielle entre l'artiste et l'artisan. (...) Voulons, concevons et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir, qui embrassera tout en une seule forme : architecture, art plastique et peinture (...)* » (Walter Gropius, *Manifeste du Bauhaus*). Klee, Moholy-Nagy, Kandinsky y sont professeurs. Dans le paysage très tourmenté de l'après-guerre, le Bauhaus, avec ses lignes claires et simples, va donner un peu d'espoir, produire du beau et du fonctionnel à la fois, insérer un peu de lumière au sein même du radicalisme politique et artistique, inviter l'art le plus en pointe dans la vie des gens ordinaires, tenter une réconciliation avec la modernité. L'enseignement de la musique est un moment envisagé, on pense donner une chaire à Schönberg. L'idée est abandonnée.

Le Bauhaus est donc à la fois une école d'art et une école d'arts et métiers, il laisse glisser dans son moule les idées radicales de l'époque et tente de leur donner une fonction dans la vie quotidienne, créant un lien réel entre l'avant-garde et le peuple. Un groupe d'artistes va avoir une grande influence sur lui : le Novembergruppe. Beaucoup de ses membres vont en devenir auditeurs ou y donner des lectures. Fondé dès décembre 1918 et nommé en hommage à la révolution de novembre – celle qui a fait tomber l'empire –, c'est une auberge espagnole artistique (des expressionnistes, des dadaïstes, des cubistes, des futuristes, des surréalistes) dont la seule ligne éditoriale est la radicalité :

« *Les bouleversements politiques ont choisi pour nous. Peintres, sculpteurs, architectes du nouvel esprit, la révolution exige notre rassemblement !* » Le Novembergruppe tente d'imposer l'art le plus difficile dans les enseignements académiques et universitaires. Il trouve porte close à peu près partout sauf au Bauhaus. C'est peut-être grâce à son non-dogmatisme artistique que le groupe a pu durer jusqu'à la prise du pouvoir de Hitler. Klee, Moholy-Nagy, Grosz et Dix en ont fait partie. Ces deux derniers le quitteront avec fracas, lui reprochant ce qu'ils reprochent au dada : d'être un club bourgeois détaché de la réalité.