

Vivre les sons À propos de la musique d'Helmut Lachenmann*

Philippe Albèra

Le point sur lequel tous les commentaires convergent à propos de la musique d'Helmut Lachenmann est celui d'un monde sonore élargi aux bruits les plus divers. Rien d'exceptionnel à cela, *a priori*, si l'on songe au monde sonore qu'a fait apparaître la musique électro-acoustique. Mais justement, chez Lachenmann, les bruits ne proviennent pas du monde extérieur ou des constructions électroniques, ils sont réalisés par les instruments traditionnels ou par la voix. Pour produire de tels sons, Lachenmann a dû développer toutes sortes de techniques qu'il a été amené à contrôler lui-même en se déplaçant d'un ensemble ou d'un orchestre à l'autre. Aussi la tâche du musicien qui joue sa musique commence-t-elle par cette recherche du son désiré, que la notation, avec les indications verbales, ne permet pas toujours de trouver. Frotter l'archet sur le corps de l'instrument, ou comme on va l'entendre dans les *Concertini*, frotter une baguette contre le pupitre, même si l'endroit est spécifié, ne dit pas exactement quelle qualité de sonorité a été imaginée par le compositeur. Toute la difficulté tient au fait qu'il ne s'agit pas ici de bruits au sens vulgaire du terme, mais de sonorités musicales qui échappent au répertoire habituel ; elles nécessitent la même attention que celles qui proviennent des notes.

Le terme de « musique concrète instrumentale » que Lachenmann a utilisé pour définir cet emploi d'un matériau sonore inédit renvoie aux expériences électro-acoustiques de Pierre Schaeffer et Pierre Henry dans les studios de la radio française, à cette idée de construire grâce aux outils technologiques une musique faite de bruits enregistrés dans la réalité concrète. Avec l'idée d'une musique concrète, il y a ce désir d'en revenir aux sons mêmes, comme les phénoménologues veulent revenir aux choses mêmes : sans les appréhender au travers de catégories déjà constituées, et notamment à travers une certaine idée du beau qui en serait la forme idéalisée, mais en essayant au contraire d'en dégager des catégories spécifiques qui ouvrent le champ de la conscience musicale à une réalité jusque-là occultée. Les bruits sont « sales », du moins est-ce ainsi qu'on se les représente. Ils forment le degré primitif du son, quelque chose de mal dégrossi, de non artistique, même si justement, Lachenmann les travaille et les différencie de sorte qu'ils deviennent des sons musicaux. S'il y a en eux un élément trivial, ils portent aussi une énergie à l'état brut qui n'a pas encore été décantée ; ils obligent les instrumentistes à reconsidérer leur outil, à travailler avec les accidents que d'ordinaire ils font tout pour éviter : le grincement de l'archet, le souffle dans l'embouchure, l'oscillation de la note qui tanguent entre deux positions. Dans les œuvres de Lachenmann, on a l'impression que tous les instruments ont été contaminés par le pupitre des percussions, qui est le seul ayant connu un véritable développement tout au long du XX^e siècle. Lachenmann a d'ailleurs commencé sa quête musicale en travaillant avec ces instruments-là, dont les timbres sont si divers, dont les sons, qui ne s'inscrivent pas forcément à l'intérieur d'une portée, présentent des qualités de couleur, d'attaque et de résonance qui sont fortement liées au geste, donc à un élément corporel. Chez Lachenmann, le son porte en lui le geste qui l'a produit : il n'efface pas le frottement de l'archet ou le souffle, mais les intègre au travail de composition, et, partant, au résultat musical tel que les auditeurs l'appréhendent.

Il y a dans l'idée de prendre en compte les différents aspects du son, sans occulter l'élément matériel de celui-ci – ses moyens de fabrication –, une contestation de l'ordre établi qui se situe au cœur même du phénomène musical : il s'agit de reprendre contact avec la matière sonore avant qu'elle ait été domestiquée et stylisée, avant qu'elle ait été figée dans une hiérarchisation donnée. Lachenmann fait ainsi entrer la réalité brute dans l'enceinte protégée de la grande musique, comme si, selon une métaphore politique, il faisait entrer les gueux dans la salle de concert, le musicien troquant sa queue de pie pour une salopette. En ce sens, il se situe dans le sillage de Mahler. Les sons de la nature, les cloches de vaches qui interrompent la construction thématique et harmonique, nous projetant dans le réel, les fanfares de village ou « Frère Jacques » chanté en mineur par une

contrebasse dans l'aigu, les marches militaires et les formes de sentimentalité kitsch ont fait entrer la musique triviale dans la grande musique, et les souliers crottés du paysan dans la salle de concert. Tout cela, en son temps, choqua l'abonné des concerts symphoniques, le grand bourgeois qui à travers la grande musique se sentait protégé du réel et élevé au-dessus de lui.

Le renouvellement du matériau est une pierre d'achoppement dans l'histoire de la musique. On ne passe pas innocemment d'une écriture vocale *a cappella* à une écriture instrumentale, de la polyphonie au bel canto, des ensembles baroques et de la basse continue aux orchestres romantiques et au primat de l'harmonie, ou bien sûr, de la tonalité à son dépassement. Il existe des moments, dans l'histoire, où s'effectue un véritable changement de paradigme, comme on le dit dans le domaine scientifique. Ce fut le cas, par exemple, à la fin de la Renaissance, dans le passage de la polyphonie à la monodie, de la modalité à la tonalité, ou plus près de nous, au moment de la révolution atonale puis sérielle déclenchée par Schoenberg. Si l'on cherche les causes de tels bouleversements, ou si l'on mesure ses effets, la musique n'est pas seule en cause. C'est tout l'appareil esthétique, les conditions de la pratique sociale de la musique, voire la vision du monde qui s'y rattache qui sont entraînés avec elle.

Que signifie cet élargissement au domaine des bruits, c'est-à-dire à des sons dont les spectres ne sont pas harmoniques mais inharmoniques, un mot qui, comme atonal, évoque un envers, la négation d'un positif ?

Il y a deux manières d'aborder la question.

La première, en s'attachant au matériau en soi que l'on tente de décrire, en dressant un inventaire, le répertoire de tous les sons « inventés » par le compositeur. La seconde, en considérant la forme sonore avec les fonctions qui en découlent, et en visant la logique musicale. D'un côté, on a une sorte d'herbier : on répertorie, on collectionne, on dispose les trouvailles, on s'émerveille de leur diversité. D'un autre côté, on construit des relations, on regroupe par affinités, on articule selon des différences, on élabore un « système » qui engendre des fonctions. Évidemment, les deux sont liés. L'accord de *Tristan* a existé avant Wagner (on le trouve par exemple chez Chopin). Mais il n'était qu'un objet harmonique parmi d'autres. Wagner en a fait le pivot d'un changement de paradigme : l'accord n'est plus seulement une fonction harmonique, un moment dans une suite chromatique, mais c'est une sonorité, une forme signifiante du point de vue de l'expression, un objet acoustique singulier. Au milieu des années 1850, Wagner éprouva le besoin de libérer les accords de leurs fonctions antérieures et de généraliser ceux de quatre sons, que l'on considérait encore à l'époque comme dissonants, au détriment des accords consonants de trois sons. Un bon siècle plus tard, Lachenmann s'est retrouvé dans une situation quasiment inverse. Face à un monde sonore qui s'était diversifié, élargi et considérablement enrichi, mais qui avait une forte tendance centrifuge, il ressentit le besoin de dégager des catégories sonores propres à un travail compositionnel plus profond. Dans l'opposition entre la musique sérielle, qui s'appuyait sur une structuration poussée du matériau mais reposait encore sur les sons purs, et une musique de timbre qui se voulait plus empirique, plus subjective ou plus irrationnelle, Lachenmann choisit la voie du dépassement : ramener la multiplicité des sons que la musique électro-acoustique, l'écriture du timbre et les nouvelles techniques instrumentales ou vocales avaient introduite dans la champ musical à des principes de structuration capables d'entrer dans une véritable dialectique compositionnelle. D'un côté, à travers l'exigence d'une pensée ordonnatrice forte, il s'inscrivait dans la tradition de Schoenberg et de Webern prolongée par la jeune génération après la Seconde Guerre ; d'un autre côté, il prenait en compte un aspect de la musique du XX^e siècle dont Wagner fut l'un des précurseurs, mais qui n'a pas fait l'objet de suffisamment d'attention dans la musicologie : l'émancipation du timbre, qui est aussi importante que l'émancipation de la dissonance, dont elle est le corollaire. De façon significative, l'un des premiers textes de Lachenmann vise à dégager des classes d'objets capables de constituer une typologie sonore, et dans un texte postérieur, il réfléchit les problèmes du structuralisme en annonçant d'emblée que ses propositions sont un « plaidoyer pour une conception de la composition musicale qu'on pourrait étiqueter, à titre provisoire, comme celle d'un “structuralisme dialectique” ».

Mais qu'est-ce que l'émancipation du timbre ?

C'est, d'une part, la prise en compte des sonorités pour elles-mêmes, détachées des cadres anciens, notamment du cadre tonal, et donc de la soumission à la combinatoire des notes ; et c'est d'autre part la nécessité de dégager à partir d'elles une logique nouvelle, une façon autre d'engendrer le discours musical. Si l'on prend comme exemple la musique de Debussy, car c'est avec lui que le timbre s'émancipe pour la première fois en toute conscience, on se sent gêné par le terme même de « discours » que je viens d'utiliser. On a davantage relié sa musique à des images (un terme pris comme titre par le compositeur lui-même à plusieurs reprises), soulignant les relations évidentes de sa musique à la peinture ; on a relevé son statisme, des thèmes évanescents, des fonctions harmoniques fuyantes. Or, voilà d'emblée un point fondamental. La sonorité, prise comme référence, échappe aux hiérarchies préétablies et impose sa propre logique. Elle impose ainsi une rythmique différente, une autre façon d'organiser les hauteurs, une autre temporalité, une autre conception de la continuité, bref, une autre façon de ressentir la musique. Cette altérité, il s'agit de lui donner sa propre forme, d'en dégager des lois spécifiques.

Si l'on considère l'ouverture de l'espace musical au monde des bruits ou aux phénomènes périphériques propres à l'expérience lachenmannienne, on perçoit immédiatement le danger qu'elle représente : celui de la dispersion, de l'anecdoticisme. Lorsqu'on transgresse les règles du jeu, on se retrouve dans un espace ouvert dans lequel tout est *a priori* possible. Or, rien n'est pire pour un compositeur que de faire face non pas à des *relations*, mais à des phénomènes individualisés qui n'ont pas de lien entre eux. Les bruits ne forment pas une échelle, ils offrent tout simplement des différences. À un système qui se referme sur lui-même, comme la tonalité, où les sons ont une place à la fois déterminée et mobile, s'oppose une suite ouverte d'objets singuliers. D'autre part, les bruits renvoient à une réalité extérieure, en tant que signaux, ou comme effets, semblables aux interjections dans le langage ; or, les sons purs constituaient un monde en soi, un monde autonome, qui produisait ses propres significations, sans référence à quelque chose d'extérieur. Lachenmann ne s'est donc pas contenté d'émanciper les bruits, d'inventer des sonorités, il a simultanément cherché à les intégrer dans une échelle graduée, dans un système combinatoire qui permette de créer des liens structurels. De même qu'entre deux accords, ce lien repose sur une ou deux notes communes, donnant la possibilité d'une continuité organique, d'une progression, entre deux bruits, il s'agit de dégager des affinités, des différences capables d'atteindre un même but. C'est ainsi que le compositeur crée des « familles » sonores : un pizzicato de violon devient le frère d'un son de harpe, de guitare ou de percussion, et même d'un son de trombone jouant un *slap tongue*. Il peut s'opposer à une autre famille de sons, par exemple celle des sons tenus, pour lesquels un *Flatterzung* de clarinette sera prolongé par un roulement de timbale ou un trémolo de violoncelle. On trouve déjà cela chez Webern, notamment dans ses opus 9 et 10. Dans la première pièce de l'opus 10, les mêmes hauteurs sont affectées au début et à la fin de timbres différents : ce sont des nuances minimales, mais le germe d'un principe qui devait être développé. L'analyse que Lachenmann a faite de ces deux opus de Webern dans l'atelier qu'il a animé est à cet égard significative. Qu'a-t-il dégagé ? Des catégories, des typologies sonores, ce qu'il appelle aussi des « aspects ». Il a cherché à tracer une ligne, une continuité et une suite de transformations entre les sons « tenuto » ou entre les figures mélodiques, non dans un sens thématique, mais en tant que formes sonores singulières. À l'intérieur de ces catégories, il a pu montrer les effets de transformation et les analogies : les groupements de une à cinq notes, les modifications du timbre, les intervalles récurrents, etc. L'écoute n'est plus tout à fait la même. On ne cherche plus la relation entre les hauteurs, qui échappent à un système sous-jacent, à un cadre de référence, mais on cherche la relation entre des formes sonores qui mettent en jeu toute une série d'aspects : le registre, le timbre, la durée, l'articulation, la dynamique, les intervalles, etc.

Dès ses premières réflexions, Lachenmann a donc cherché à dégager de telles typologies sonores tout en réfléchissant l'héritage de la pensée structuraliste. Il était dans une position historique où le pas en avant n'était pas facile. D'un côté, il faisait face à des systèmes préétablis qui ne provenaient

plus de la tradition mais d'un travail de formalisation intrinsèque, qu'il s'agisse du sérialisme ou des procédés de hasard chez Cage, des systèmes qui avaient atteint un point limite au tournant des années cinquante et soixante, c'est-à-dire au moment où Lachenmann commençait à composer. De l'autre, il était confronté à l'effort de compositeurs tels que Ligeti, Xenakis, Scelsi ou Penderecki pour échapper aux constructions sérielles par un renversement des hiérarchies sonores, suivant l'idée de Stockhausen selon laquelle il fallait désormais composer le son ; dans une telle démarche, le timbre, le profil dynamique, l'utilisation des registres devenaient plus importants que les structures de hauteurs et de durées, comme l'a formulé Ligeti lui-même. On ne peut certes pas mettre toutes ces tendances sur un même plan, car si Ligeti compose avec finesse, Xenakis, Scelsi et Penderecki travaillent d'une façon beaucoup plus grossière.

Pour Lachenmann, il s'agissait de réinventer le lien entre matériau et pensée. Il ne visait pas le bel objet, à partir de références acquises, ni l'édification d'un système clos sur lui-même, mais une méthode qui mette à nu ses propres rouages, et qui tienne compte des avancées structurelles du sérialisme comme de celles plus empiriques de l'émancipation du timbre. C'est en cela que son expérience peut être qualifiée d'existentielle : elle se confronte à l'énigme de la musique sans poser *a priori* l'efficacité du résultat ni l'approbation publique. Elle est moins une transformation des significations musicales à disposition que l'interrogation du sens lui-même, qui se construit, dans le processus même de composition, comme recherche.

Évidemment, le résultat n'est pas confortable, il n'entre pas dans les cadres existants. Il oblige l'auditeur à se décentrer, à sortir de ses habitudes, pas moins peut-être que celui qui fut confronté en son temps aux dernières œuvres de Beethoven ou à celles de Mahler. Dans la filiation de ces deux compositeurs, Lachenmann cherche à articuler l'élargissement du monde sonore, sa transformation en profondeur, à une pensée ordonnatrice qui débouche sur des questions éthiques et esthétiques, sur la question des valeurs. Car être responsable pour chaque son, pour chaque lien entre les sons, dans les détails les plus infimes, c'est servir la vérité : non pas celle qui serait imposée par une instance quelconque ou qui naîtrait de la subjectivité, de la spontanéité, mais celle qui se dégage de la matière musicale et du sens construit à partir d'elle, et qui transcende l'individu, le Moi du compositeur comme celui de l'interprète ou de l'auditeur. Cette vérité, même si l'on n'est pas prêt à la reconnaître, possède une valeur universelle. Elle engage l'interprète et l'auditeur sur le chemin que s'est tracé, sans complaisance, le compositeur lui-même. Elle les engage à être à leur tour responsables pour chaque son et pour chaque relation, responsable d'un sens musical qui n'est pas donné mais qui se construit dans l'acte d'interprétation comme dans l'acte d'écoute. C'est à ce prix que l'on devient libre. Car ces sons qui *a priori* dérangent, comme s'ils échappaient au domaine de la musique telle que nous l'entendons habituellement, doivent être découverts, façonnés par l'interprète, et il y faut non seulement une compétence technique, mais aussi les gestes qui les produisent. De même qu'il s'agit de réveiller chez l'auditeur des muscles auditifs qui n'avaient pas été entraînés jusque-là, de même l'interprète doit-il inventer des gestes qu'il n'avait pas appris afin de réaliser ce que le compositeur exige. À travers ces gestes, à travers ces muscles, ce sont les corps qui vibrent et qui réfléchissent ce qui vibre en eux. Le chemin pour traverser le massif lachenmannien est celui qui nous révèle à nous-même des paysages inconnus, des ressources insoupçonnées. Rien à voir avec le bricolage à partir de sons plus ou moins caractéristiques ou exotiques, plus ou moins frappants, ou le bricolage avec les morceaux du passé tombés de ces grandes œuvres dont nous ne percevons plus ni les sommets ni les racines. C'est là le sens du mot « création », et c'est ce qu'il faudrait retrouver à l'intérieur des œuvres du passé qui le méritent, celles dont le sens doit toujours être retrouvé, reconquis, réinterrogé.

J'ai parlé de corps mis en vibration – les corps instrumentaux, les corps instrumentistes, les corps d'auditeurs ; il y a là un lien avec l'ancienne théorie des affects, mais élargie, comme le monde sonore, à des sensations, des forces et des pulsions plus profondes et plus secrètes, comme si la musique perçait une couche supplémentaire, et en révélant la part de bruit, la part corporelle qui est à l'intérieur des sons, révélait en même temps les puissances cachées à l'intérieur de nos sentiments.

Si Lachenmann a insisté sur le fait que Nono avait maintenu le lien avec le pathos de la grande musique du passé à l'intérieur de l'avant-garde des années cinquante et soixante, c'est qu'il se reconnaissait lui-même dans une telle exigence. Mais ce pathos ne s'inscrit pas dans une esthétique de la représentation, de l'imitation ; il atteint directement une région pour laquelle nous n'avons pas de mots ni d'images. La position de Lachenmann peut apparaître d'une certaine manière comme le dépassement critique de la musique « engagée » de Nono, une musique qui renvoie encore à des situations, des élans et des prises de position éthico-politiques. En ce sens, la *Petite fille aux allumettes*, d'après le conte d'Andersen, est exemplaire de sa démarche. Au cœur même de la forme la plus représentative, celle de l'opéra, Lachenmann nous donne non pas à *voir* mais à *entendre* la souffrance de la jeune fille, traversée par des visions aussi puissantes qu'éphémères. La petite fille n'est pas représentée en tant que telle sur la scène, il n'y a pas de voix qui l'identifie, mais elle est disséminée dans chacun des sons. Comme les chanteurs et les instrumentistes entourent le public, laissant en quelque sorte la scène de la représentation vide, la jeune fille s'introduit à l'intérieur de nous, elle nous pénètre et nous fait concrètement vibrer. À travers le corps sonore, nous devenons le corps glacé et tremblotant de celle qui, démunie, se tient pieds nus dans la neige, mais aussi le corps transfiguré qui surgit de son imagination. Le frottement de l'allumette, qui apporte un peu de chaleur, est alors une explosion tellurique en miniature qui doit littéralement nous secouer. La beauté des passages qui par contraste évoquent les lumières des grands magasins, les joies festives de Noël, cette beauté séduisante qui nous comble musicalement, laisse un goût étrange et crée malgré elle un soupçon, comme si nous nous rendions coupables de la préférer aux spasmes de la jeune fille (parce que si nous passons devant la devanture des magasins, nous sommes gênés d'y croiser une petite mendicante, et nous voudrions qu'elle ne fût point là). Rimbaud n'avait-il pas déjà fait ce constat : « J'ai assis la beauté sur mes genoux, et je l'ai trouvée amère » ?

Ce qui pourrait sembler chez Lachenmann une position morale, dont les racines pourraient être trouvées dans le protestantisme transmis par son père pasteur, naît en réalité d'une position éthique et politique choisie en toute conscience. Car il n'est pas facile de viser juste dans une société où le faux s'est installé partout, où le bavardage des médias crée un écran factice vis-à-vis de la réalité et vis-à-vis de soi-même, où la grande culture elle-même a été réquisitionnée. La bêtise que dénonçait Flaubert en son temps s'est amplifiée grâce aux nouveaux moyens technologiques au point de nous submerger. Elle cache des intérêts rapaces, une pulsion de mort face auxquels la petite fille paraît bien dérisoire – elle est condamnée d'avance, sacrifiée sur l'autel des « valeurs supérieures ». Face à cela, le compositeur a-t-il le droit de biaiser ?

Le pacte entre l'art et la vérité est peut-être ce qu'il faut défendre avec force aujourd'hui, car nous en sommes là : il est partout menacé. Évidemment, les sons râpeux de Lachenmann, comme ces moments où la musique semble se figer, s'anéantir elle-même, ne nous donnent pas immédiatement du plaisir. Mais ce sont eux qui nous ouvrent à la conscience d'une réalité que l'on aimerait cacher et se cacher. Car les petites filles se sont multipliées de façon inquiétante aujourd'hui. Le pacte entre l'art et la vérité, qui est un pacte entre l'art et la victime, comme l'histoire du théâtre musical au XX^e siècle nous l'enseigne, ne permet plus de célébrer la beauté pour elle-même, en toute innocence. La petite fille de Lachenmann est sœur de Lulu et de Marie, de Wozzeck et de Stolzius, des condamnés à mort du *canto sospeso*. Comme dans l'opéra de Berg, l'accord de *do* majeur n'est plus le signe de la positivité : on ne peut parler des victimes avec le langage autrefois dévolu aux héros. Les sonorités rutilantes sont vues de l'autre côté, d'en bas, comme quelque chose d'arrogant et de faux. On retrouve cette problématique, dans les *Concertini*, mais différemment : le son plein, le son en mouvement, volubile, brillant parfois, s'y oppose à des moments plus austères, plus ténus, où la musique semble ne plus occuper l'espace mais être seulement une infime partie de celui-ci. Il y a dans cette œuvre, à un niveau très général, une dialectique entre l'espace rempli et l'espace presque vide qui constitue un ressort dramatique et place l'auditeur entre deux extrêmes, sans conciliation, sans que l'on puisse adopter une position en surplomb. Toutefois, le commentaire est instantanément piégé par ses catégories trop tranchées, par sa logique binaire, par le fait qu'il fige ce qui est par essence en mouvement. Les accords parfaits de *Concertini*, comme les traits de virtuosité dont le sens n'est pas facile à déterminer (sont-ils jubilants, frénétiques, rageurs?), sont issus des sonorités

brillantes de l'opéra. Mais ils ont changé de signification. Le compositeur ouvre ce qui constituait son propre espace sensible et conceptuel, transforme ce qui avait été associé à une dimension critique pour en faire un matériau en soi. La logique de la composition dépasse constamment la logique conceptuelle, qui tente désespérément de fixer le sens des phénomènes.

Être créateur, n'est-ce pas remettre en question les usages établis, y compris les siens propres, et proposer toujours quelque chose de nouveau ? En élargissant le monde sonore à toutes sortes de phénomènes qui jusque-là n'appartenaient pas à la sphère musicale, à ce qui était laissé au rebut, comme simples déchets, Lachenmann n'a pas seulement été amené à reconsidérer la logique musicale, il a aussi repensé les relations qui existaient entre les sons traditionnels. C'est ce qui est passionnant dans le domaine musical : un changement important au niveau du matériau entraîne des conséquences dans les niveaux supérieurs de la construction musicale. Vous privilégiez la voix mélodique et vous devez reconsidérer le rôle de la basse ; ainsi passe-t-on de la polyphonie à l'homophonie, et un nouveau système tonal peut s'élaborer. Vous généralisez les accords de quatre sons et de nouvelles relations harmoniques naissent, détruisant la logique antérieure, celle des carrures et des cadences, celle des fonctions tonales, etc. L'invention de sonorités nouvelles oblige à repenser tous les aspects de la musique. On ne peut pas, dans les œuvres de Lachenmann, chercher à retrouver les catégories traditionnelles comme la mélodie, la construction thématique, l'harmonie, etc. Même si, dans une œuvre comme *Concertini*, le compositeur tente de jouer avec certaines de ces notions. Il faut donc trouver un nouvel angle d'écoute, en phase avec la pensée du compositeur, avec la manière dont il a agencé son matériau. Si un timbre acquiert une valeur en soi, et n'est pas simplement l'habillage d'une structure de hauteurs ; mais ce n'est pas non plus la négation de cette structure. Un *do*, ainsi, change de nature : ce n'est plus simplement une hauteur, mais c'est une sonorité, et cette sonorité peut être travaillée en tant que telle, sans forcément s'insérer dans une structure thématique ou harmonique au sens traditionnel.

Au début de *Concertini*, le *do* de la clarinette est joué sans vibrato, « *sehr starr* » dit la partition, « très rigide » ; ce *do* est modulé de l'intérieur par un *réb* puis par un *do* légèrement haussé du trombone, produisant deux sortes de battements différents, celui du demi-ton et celui du micro-intervalle. Vous entendez à la fois une hauteur et une sonorité singulière. Il ne s'agit pas là d'une note constitutive d'une phrase, c'est-à-dire d'un simple élément au service d'une entité plus vaste. Le désir de faire entendre cette singularité, avec ses battements, exige une durée spécifique : le son doit vivre de lui-même, afin de nous parler. Dès lors, il faut tenir compte de tout ce qui s'y agrège, le considérer comme un événement en soi, qui a sa propre généalogie et ses propres conséquences. Ce *do* est en effet préparé : il naît d'une impulsion donnée par le piano à l'aide d'un marteau qui produit une résonance, puis prolongée par les sons soufflés des cors sans hauteurs déterminées. Le *crescendo* des cors – un *crescendo* de souffle – part de rien pour amener à un accent du tuba fait lui aussi de souffle, donc sans hauteur déterminée. Cet accent coïncide avec l'entrée de la clarinette et est renforcé par un *pizzicato* de harpe. La hauteur n'est pas imposée, elle est le résultat d'un processus dont elle est en même temps la mutation : le souffle (ou le bruit) devient son, avec une hauteur définie. C'est le geste qui produit le son. On voit, dans un exemple aussi simple, comment Lachenmann compose la généalogie du son, le geste qui mène du silence initial à la présence de la musique. Mais cette hauteur a sa propre existence : elle est mise en vibration, et colorée par l'ajout de la deuxième clarinette, de la flûte basse, de la deuxième flûte, du quatrième hautbois et de la trompette, qui en modifient le timbre (on notera d'ailleurs qu'ils jouent *pp*, légèrement en retrait de la première clarinette, laquelle joue *p*). Le son ne provient pas d'une source unique : le travail du timbre inclut la mise en espace du son, comme si le phénomène vibratoire au niveau micro-structurel se reproduisait à un niveau macro-structurel : l'espace du demi-ton ou du micro-intervalle est amplifié par l'espace du jeu. L'anacrouse formée par le piano et les cors, puis l'accent du tuba ainsi que les modifications du timbre ultérieures créent des diagonales croisées qui passent à travers les auditeurs. Le *do* principal de la clarinette et du trombone provient d'une même source, à gauche sur la scène, tandis que les *do* complémentaires des autres instruments vont provenir de la droite ou de l'arrière, créant une sorte d'écho composé. Ce *do* est en quelque sorte l'équivalent d'une phrase ou

d'un thème à lui tout seul ; il produit ses propres résonances, qui forment des cercles de plus en plus larges, comme l'impact d'un caillou jeté dans l'eau ; il est aussi le point de départ d'un mouvement des hauteurs qui met en jeu l'intervalle en tant que tel et les glissements chromatiques. Le *fa* en crescendo du trombone, qui joue dans le corps de résonance du piano, fait entendre l'intervalle de quarte ; le nouveau battement entre un *do* abaissé, suivi d'un *si* bécarre où le trombone est rejoint par les cors, avec le *sib* des deux clarinettes, constitue un mouvement chromatique. Tout ce début présente un son composé, avec des impulsions, du souffle, des notes tenues et tout un ensemble de résonances. Toute l'œuvre repose sur de telles constructions : chaque note crée son propre réseau, un réseau d'intervalles et un réseau de résonances qui produisent une infinité de liens. Ces liens, il faut les percevoir *par l'écoute*, ils constituent l'aventure de la pièce. C'est un labyrinthe que l'on peut parcourir en tous sens, sans jamais en épuiser les effets.

Il faut une certaine durée pour que l'on puisse percevoir, éprouver et vivre cette qualité de présence des phénomènes ainsi que le mouvement qui va naître d'elle – le son n'est pas juste un élément, mais c'est un tout, il faut entrer en lui. On pourrait alors s'intéresser à ce qui complète cette présence, détailler la polyphonie qui fait apparaître des couches secondaires aux percussions et aux cordes. Le compositeur invente non seulement la généalogie du son, mais aussi son contexte. Autrement dit, tout est composé. L'idée musicale n'est pas précédée par des constructions toutes prêtes, inscrites dans une rhétorique ou un système ; il n'y a pas une régularité métrico-rythmique qui produit un certain type d'idée ; il n'y a pas non plus une harmonie imposée. Le compositeur construit le son et son propre espace-temps. À ce point, il n'y a pas de différence fondamentale dans le fait d'utiliser des objets classés, comme des accords répertoriés, ou des objets inventés. Les accords classés – on en entend beaucoup dans *Concertini* et d'une manière générale dans les œuvres de Lachenmann – sont des objets acoustiques comme les autres ; ils sont déliés de leurs anciennes fonctions.

La clé de la véritable composition est dans le rapport entre les sons et la combinatoire qui leur donne sens. On évoque souvent le modèle de la langue – on sait l'importance qu'a eue la rhétorique autrefois. Mais le modèle linguistique est trompeur, et c'est peut-être une hérésie moderne que d'avoir voulu le transposer dans le domaine musical. Car la musique ne se réfère pas tant à l'ordre du langage qu'à l'ordre du discours, et tout particulièrement du discours poétique. Ce qui manque à la musique, ce qu'elle a peut-être eu à travers la tonalité durant quelques siècles, c'est un vocabulaire et une grammaire plus ou moins fixes, même si les accords classés changent de sens avec les changements de style et d'époque. La musique se situe directement au niveau de la construction rhétorique et poétique, dans un assemblage où son et sens forment une seule entité. Les phrases ne se réfèrent pas à des règles de grammaire, mais au sens qu'elles portent ou qu'elles expriment. Tout le monde sait que le chiffrage des accords n'épuise pas le sens d'une phrase musicale, laquelle met en jeu des phénomènes beaucoup plus complexes. C'est, au mieux, un outil. Ce n'est pas pour rien si la musique a besoin d'interprètes. Car elle est fondamentalement interprétation, et l'auditeur est lui-même en dernier ressort l'interprète de l'œuvre. Ce n'est sans doute pas un hasard s'il a fallu attendre un philosophe qui fût profondément musicien pour énoncer l'idée selon laquelle le sens est interprétation : cette idée de Nietzsche est centrale pour toute la pensée et l'art modernes. Aussi la musique peut-elle être prise comme un modèle herméneutique, comme le laissait entendre Lévi-Strauss.

Cette importance de l'interprétation dans la « compréhension » d'une œuvre amène à un point essentiel de la musique de Lachenmann : la production d'un irrationnel contrôlé rationnellement. Car ses œuvres, bien que composées de part en part, résistent à la formalisation. Elles ne se laissent pas dominer facilement. On les traverse l'oreille aux aguets, en cherchant un fil d'Ariane. Même après coup, on ne peut reconstituer le plan du labyrinthe formel, on ne sait pas précisément par quels chemins nous avons passé. Les transformations, les métamorphoses, les ruptures abruptes, comme les passages de stagnation, donnent à chaque moment une densité qui lui est propre, mais ne s'inscrivent pas dans une trajectoire qui serait immédiatement lisible. Il n'y a pas de directionnalité, et les rapports de causalité ne sont pas prédominants. On pourrait penser à un jeu d'associations, à une sorte de dérive contrôlée, si l'on ne sentait pas qu'il y a, quelque part cachée, une architecture

pensée dans ses moindres détails. Mais il faudrait parler plutôt d'une construction qui se remet en question à chaque moment, et qui ménage, au sein de l'organisation, la possibilité de l'improvisation (une manière de dépasser l'antinomie du déterminisme sériel et de l'aléatoire cagien). C'est le privilège d'un travail fondé sur la résonance : le phénomène génère ses propres conséquences, par un jeu d'associations, et pourrait-on dire en un sens élargi, d'assonances et de dissonances. La musique se crée dans l'instant, inscrivant le geste de la spontanéité à l'intérieur d'un réseau logiquement constitué. L'impossibilité qu'il y a à anticiper le cheminement de l'œuvre impose une écoute active, imaginative et critique. Il faut d'un côté apprivoiser des sons inhabituels, assembler ce qui se déroule simultanément, et saisir la logique de ce qui se présente dans la succession. Paradoxalement, comme nous ne pouvons pas nous appuyer sur des acquis, des règles du jeu bien établies, nous sommes renvoyés à une écoute intuitive, confrontés à des sensations pures. Toutefois, et c'est un point très important, il existe à l'intérieur de l'intuition, à l'intérieur de la sensation, une dimension réflexive. C'est ce que j'aime appeler la pensée sensible, ou la pensée du sensible. Une pensée qui n'est pas liée au modèle verbal, à des structures préexistantes, mais qui s'organise en fonction de l'expérience vécue. Une pensée qui ne suit pas un plan tracé d'avance, ou qui ne repose pas sur des catégories déjà bien établies, mais s'élabore *en même temps* que l'expérience elle-même, comme corollaire de la sensation. Une pensée qui à chaque instant s'interroge et est susceptible de se remettre en question.

Dans un fragment admirable, Nietzsche, en prolongeant et en reformulant la réflexion de Schopenhauer, parle de la musique comme n'étant pas la manifestation de la volonté, ou des pulsions, et encore moins la représentation des sentiments, mais comme ayant cette volonté ou ces pulsions pour objet. Ce à quoi elle renvoie est de l'ordre de l'inconnaissable, écrit-il, et se refuse à toute investigation, à ce qui peut être dit ou montré. Nietzsche évoque de façon très moderne des forces qu'il lie aux fêtes dionysiaques. C'est sans doute la tâche de tout grand compositeur que de nous confronter à de telles forces, à cet inconnaissable, avec les moyens dont il dispose à son époque. C'est pourquoi écrire de la musique tonale aujourd'hui a un caractère artificiel, nous laissant à la surface d'un phénomène beaucoup plus profond, et qui touche aux racines de l'existence, au fait qu'il y ait quelque chose et non pas rien. Lorsque Lachenmann nous conduit jusqu'au silence coloré, comme il le fait souvent dans ses pièces, au point où l'on semble toucher à une sorte de centre vide qui provoque un questionnement sur la validité même de sa musique, ou de toute musique, et qui est en tous les cas un moment de crise pour l'auditeur, un moment de doute, voire d'effondrement, mais aussi, je voudrais le dire ici, un moment d'extrême tendresse, qui vise le plus intime de l'expérience sonore, il nous confronte à l'envers du décor, et nous fait prendre conscience de ce qui se cache à l'intérieur des sonorités puissantes qui précèdent ou qui suivent de tels passages. Il nous fait prendre conscience du fait que le phénomène musical, au cœur de la sensation, doit toujours être pensé. C'est sa manière à lui de produire une distance réflexive. On ne peut pas faire marcher les foules au pas avec une telle musique, comme on ne peut pas l'utiliser pour provoquer un délire collectif. On ne peut pas non plus l'écouter en bruit de fond, comme quelque chose qui remplit l'espace sans nous toucher. C'est en cela qu'elle maintient l'exigence de la grande musique du passé, au lieu de la singer ou de la trahir.

* Discours prononcé lors des Journées autour d'Helmut Lachenmann, en sa présence, à l'Hemu de Lausanne, le février 2016. Le texte a été révisé et partiellement modifié.