

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

HELMUT LACHENMANN

15

CONFÉRENCES-ATELIERS

LIEN ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE MUSICALE

AUTOUR DES « CONCERTINI » DE HELMUT LACHENMANN

HAUTE ECOLE DE MUSIQUE DE LAUSANNE
BCV CONVERT HALL | LAUSANNE

PROGRAMME

LUNDI 01 FÉVRIER 2016

- | | |
|---------------|--|
| 10:00 - 13:00 | Répétition partielle bois, cuivres |
| 14:30 - 17:30 | Répétition partielle piano, harpe, guitare et percussion |
| 18:30 - 20:30 | Analyse des Bagatelles op.9 de Anton Webern avec un quatuor de L'HEMU par Helmut Lachenmann, avec exemples musicaux. |

MARDI 02 FÉVRIER 2016

- | | |
|---------------|---|
| 10:00 - 13:00 | Répétition partielle cordes |
| 14:30 - 16:00 | Répétition Tutti |
| 17:30 - 19:00 | Conférence-Présentation de la musique de Helmut Lachenmann par Philippe Albèra. |
| 19:00 - 20:00 | Apéritif dînatoire |
| 20:00 - 21:30 | Présentation des Concertini en présence de l'orchestre avec exemples commentés. A la fin de la présentation, exécution d'un extrait de l'œuvre. |

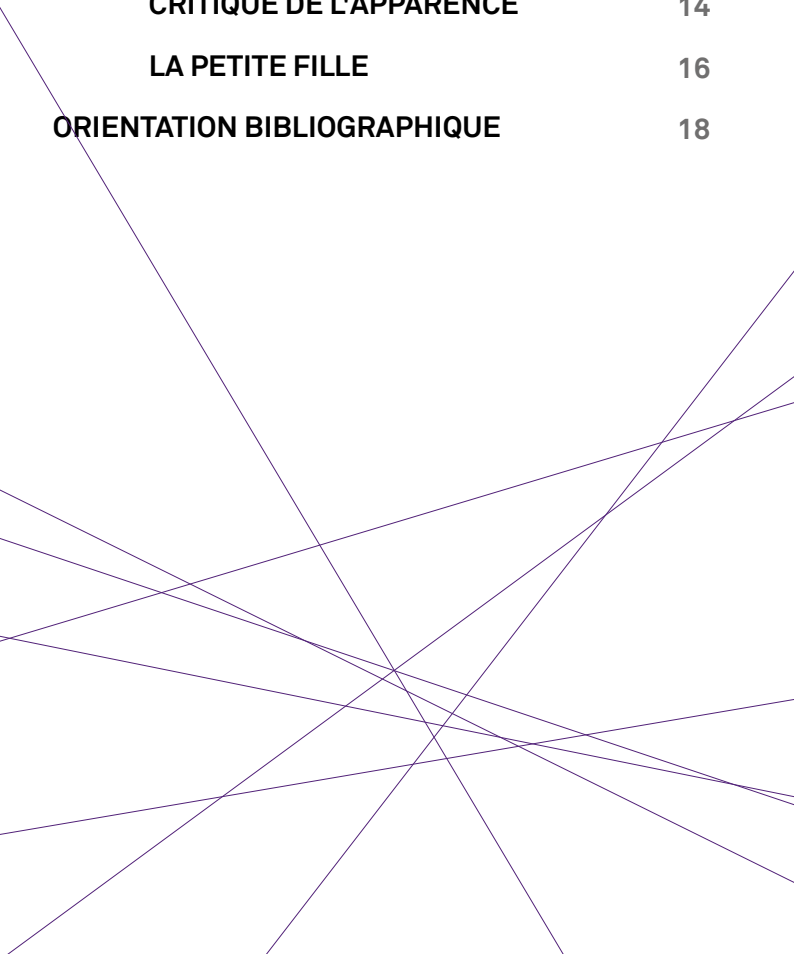
MERCREDI 03 FÉVRIER 2016

- | | |
|---------------|---|
| 10:00 - 13:00 | Répétition Tutti et premier filage de l'œuvre en vue des concerts du 12 mars 2015 à 21h00 (Alhambra - Festival Archipel de Genève) et du 14 mars 2015 à 19h00 (BCV Concert Hall, Lausanne-Flon Saison SMC Lausanne) |
|---------------|---|

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

N° 15

ÉDITORIAL	4
LACHENMANN OU LA MUSIQUE COMME UNE EXPÉRIENCE EXISTENTIELLE	6
HISTOIRE	6
TOURNANT	8
CONSTRUIRE UN INSTRUMENT	12
CRITIQUE DE L'APPARENCE	14
LA PETITE FILLE	16
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE	18



ÉDITORIAL

« Je suis tout à fait d'accord pour ne pas stigmatiser immédiatement un regard sur le passé comme un pas en arrière. J'ai pu ainsi citer à nouveau dans mon dernier quatuor l'accord d'ut majeur (...) en l'invoquant en somme stylistiquement à contretemps. Il rappelle tout ce qu'il représentait jadis sans qu'alors on s'interroge sur cela; il est étranger et peut en même temps faire l'objet d'une expérience nouvelle. Voilà ce que je nommerais une utilisation dialectique de ce qui est ancien et usé – d'un coup cela redevient vierge. C'est justement en m'emparant de ce qui semble connu que je veux trouver quelque chose que je ne connais pas encore. Car je veux sortir de mon Moi, de ce débarras obscur rempli de réflexes conditionnés. »

Helmut Lachenmann

En écho à une année 2015 qui aura marqué les quatre-vingt ans de Helmut Lachenmann, la huitième édition de la Lemanic Modern Academy propose un concert exceptionnel qui réunit le Lemanic Modern Ensemble et des étudiants issus des Hautes Ecoles de musique de Genève et Lausanne pour l'interprétation d'une œuvre aux dimensions épiques, *Concertini*, qui, selon le compositeur « promet une collection de situations "concertantes", mais tient cette promesse tout au plus de façon irritante ».

Cette aventure sonore et musicale d'envergure (les musiciens sont spatialisés de part et d'autre de la salle de concert) sera vécue et partagée avec le compositeur en personne. La complexité de son écriture, augmentée de l'exigence absolue qu'il faut pour rendre justice à la musicalité si singulière du timbre (qu'il explore sous des formes aussi bien conventionnelles qu'inouïes) exigent en effet une approche patiente et progressive qui puisse être accompagnée des conseils du compositeur. Certes, les étudiants abordent maintenant la musique contemporaine de manière régulière, mais ils ne sont souvent pas rompus à ces nouvelles techniques de production du son, ils ne les abordent que tardivement, parfois seulement une fois les études terminées. C'est donc bien un *atelier* contemporain que nous leur offrons, une occasion de dépasser leurs limites, d'aller vers une

musique autre, qui peut paraître étrange, imperméable, voire rébarbative et abstraite – du moins tant que l'on n'a pas fait le chemin qui mène à la pensée qui l'organise et lui donne cette forme inédite. Alors seulement, le sens prodigieux de l'organisation sonore apparaît, comme une évidence.

Comme le rappelle Martin Kaltenecker, le modèle compositionnel lachenmannien proposait en effet dès les années soixante le concept d'une *musique concrète instrumentale* qui incluait dans le processus de l'écriture l'aspect énergétique de l'événement sonore, sa "corporéité" en quelque sorte, et qui ne devait plus – s'il fallait le garder vivant – se limiter à "dénaturer" le son instrumental. Sa démarche visait donc à ne pas se saisir uniquement de ce qui ressemble au bruit ou à un son déformé, mais également d'éléments non transformés, familiers, consonants au sens large, et intégrant tout autant ce qui a trait au rythme, aux gestes, aux éléments mélodiques, aux intervalles, aux harmonies, dans l'idée d'éclairer ainsi de manière toujours renouvelée ce qui résonne et se meut dans le *son*, au sein de contextes changeants.

Philippe Albèra donnera, à l'issue d'une série de répétitions, une conférence qui apportera un surcroît d'éléments visant à mieux cerner l'œuvre magistrale que nos étudiants ont la chance de jouer et la mission de défendre. Plusieurs semaines avant qu'ils ne se produisent lors des deux concerts qu'ils donneront à Genève (dans le cadre du Festival Archipel) et à Lausanne (dans celui de la saison de la SMC) ils auront eu le privilège de se confronter à l'une des personnalités majeures de la musique d'aujourd'hui.

William Blank

HELMUT LACHENMANN

LACHENMANN OU LA MUSIQUE COMME UNE EXPÉRIENCE EXISTENTIELLE

Le titre qu'Helmut Lachenmann a choisi pour l'édition de ses écrits, *La musique comme expérience existentielle*¹, définit mieux que de longs discours le sens de son travail. Il nous rappelle ce que doit être la musique d'une manière générale. En quoi, dira-t-on, l'expérience musicale de Lachenmann met-elle en jeu le sens de son existence? En ce qu'elle affronte à nouveaux frais le phénomène musical pour en faire le chiffre de notre rapport au monde : la musique comme recherche de vérité, comme moyen de connaissance, au sens le plus profond du terme. Une telle quête ne peut s'effectuer à l'aide des moyens mis à notre disposition; elle suppose de les forger soi-même, dans l'idée que trouver sa voie, c'est la chercher. Pour un compositeur, cela se joue à travers la confrontation avec le matériau de la musique – les sons comme éléments bruts et comme formes organisées – dont il s'agit de dégager des significations nouvelles. Nouvelles, parce que dans un horizon qui n'est plus déterminé par des croyances et des pensées dogmatiques, le sens n'est plus donné *a priori*; il existe à travers sa fabrication même, en éprouvant sa propre genèse, et en construisant son propre horizon. C'est en cela que l'expérience est existentielle.

HISTOIRE

Né le 27 novembre 1935 à Stuttgart dans une famille de huit enfants dont le père était pasteur, Helmut Lachenmann est très tôt attiré par la musique; il suit dans sa ville natale des cours de piano (avec Jürgen Uhde) et de théorie, puis entre 1955 et 1958, de composition avec un professeur qui met l'accent sur la maîtrise du contrepoint : Johann Nepomuk David. Ainsi acquiert-il des bases solides qui lui assurent la maîtrise de son métier, aussi bien comme pianiste que comme compositeur. Dès ses premières œuvres, toutefois, il développe un rapport critique à la tradition, privilégiant une approche analytique

¹ Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, éd. J. Häusler, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2004. La traduction française d'un choix de ses écrits se trouve aux éditions Contrechamps (voir note 2).

de celle-ci, comme c'est le cas dans ses *Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert*, une œuvre composée en 1956. Sa participation aux cours de Darmstadt un an plus tard va toutefois précipiter son développement, lui révélant des possibilités nouvelles. « Frappé par la musique de Nono et touché par sa personnalité », il décide de le suivre et de travailler avec lui à Venise. Nono est alors l'une des figures majeures du mouvement sériel de l'après-guerre, et son *Canto sospeso*, écrit à partir de lettres ultimes de condamnés à mort, a reçu l'année précédente un accueil triomphal. Sa musique se nourrit d'un esprit de résistance et de lutte contre l'oppression, elle se veut témoignage, la radicalité d'une écriture sans concession reposant sur un engagement à la fois politique et éthique (Nono est membre du Parti Communiste Italien depuis 1952 ; il y jouera un rôle important). En se rappelant ces années de formation auprès du compositeur italien, Lachenmann dira plus tard que travailler avec lui signifiait un « questionnement de soi et la conquête de nouveaux repères dans un air plus pur »². Car au contact de cet homme inquiet, généreux, exalté, conflictuel, et engagé dans toutes les luttes de son époque, « on se savait exposé une fois pour toutes et pour le restant de sa vie à une déstabilisation intérieure constante, comme lui-même en fit l'objet jusqu'au dernier instant, et cela impliquait d'être prêt à s'exposer toute sa vie, conformément à ce modèle, aux conflits et aux crises extérieures et intérieures »³.

Or, au moment où Lachenmann se tourne vers son aîné, celui-ci se dresse contre l'influence des idées de Cage, dont il critique les conceptions, synonymes pour lui de fuite devant la responsabilité du compositeur (le débat tournait autour de la musique aléatoire). C'est ce qu'il dira avec véhémence dans un texte fameux que Lachenmann traduit et lit à Darmstadt en 1959 : « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui ». Derrière Cage, c'est Stockhausen qui est visé, un compositeur dont Lachenmann ira pourtant suivre les cours peu après, entre 1963 et 1964 à Cologne.

² Helmut Lachenmann, « Touché par Nono » (1991), dans *Écrits et entretiens*, Genève, Contrechamps, 2009, p. 178.

³ *Ibid*, p. 179.

La prise de position de Nono entérine l'éclatement du groupe de Darmstadt, au sein duquel les personnalités se sont affirmées et empruntent désormais des chemins divergents; il développera lui-même ses recherches dans les studios électro-acoustiques, travaillant avec un petit groupe de musiciens acquis à sa cause, et donnera à ses œuvres une dimension politique de plus en plus directe, au point que les éditions Schott refuseront de publier ses œuvres à partir de 1965.

TOURNANT

Au même moment, une tendance nouvelle se fait jour. Renonçant à la combinatoire sérielle, des compositeurs d'horizons différents décident de travailler directement sur la matière sonore, privilégiant le timbre et la dynamique au détriment des hauteurs et des durées, dont les contours se dissolvent à l'intérieur de textures mouvantes et colorées ou de clusters puissamment expressifs. *Apparitions* (1959) et *Atmosphères* (1961) de Ligeti, *Quatre pièces sur une seule note de Scelsi* (1959), *Thrène aux victimes d'Hiroshima* (1961) de Penderecki signalent un tournant. Lachenmann se montre toutefois méfiant vis-à-vis de ce qu'il perçoit comme une régression de la pensée menant à une simplification du matériau et à un hédonisme sonore qui contrastent avec la complexité et l'austérité des pièces sérielles. Il cherche à dépasser la fausse alternative qu'impose le mouvement de balancier de l'histoire. Travaillant sur la réduction pour piano de l'action scénique *Intolleranza 1960* de Nono, il perçoit combien cette musique se rattache « au grand ton expressif de la tradition, à l'élan pathétique, lyrique, dramatique et chargé d'affects hérité de Monteverdi, Beethoven et Schoenberg »⁴, que Nono maintient seul à l'intérieur de sa génération. Il mesure aussi ce qui distingue ce lyrisme lié à un « maniement "structuraliste" du son » des miroitements colorés propres aux musiques de timbre et de textures, ou aux formes conventionnelles d'expressivité qui sont progressivement revendiquées par une nouvelle génération, et qui déboucheront en Allemagne sur un mouvement néoromantique renouant avec un matériau et une phraséologie issus de la musique tonale.

⁴ *Ibid*, p. 180-181.

L'expérience des cours de musique nouvelle suivis à Cologne, durant lesquels Lachenmann travaille tout particulièrement avec le percussionniste Christoph Caskel, va le conduire à explorer plus profondément le son, suivant l'injonction de Stockhausen selon laquelle il faut non pas composer « avec les sons », mais « composer le son » (chez lui, il s'agissait d'unifier les différents aspects de la composition, depuis le son comme phénomène physique jusqu'à la forme globale). Significativement, Lachenmann se concentre à ce moment-là sur les instruments de percussion, qui offrent un éventail très large de sonorités avec ou sans hauteurs déterminées. Il compose *Introversion I et II* (1963-1964), puis *Intérieur I* (1965-1966). À travers ces œuvres, il parvient à dépasser les conceptions abstraites que la musique sérielle posait *a priori*, au profit d'une production sonore concrète liée aux timbres et aux modes de jeu, ainsi qu'à l'action physique des musiciens. C'est à partir de cette expérience que Lachenmann va trouver sa voie. Il tente de résoudre l'équation d'une musique structurée de part en part – une musique organique – et d'une expressivité qui échapperait aux modèles du passé. Le lyrisme sériel hérité de Nono, détaché de ses référents externes, est lié aux différentes qualités des sons, à leur impact et à leur déploiement, aux conditions mêmes de leur production et de leur émergence. Les sons deviennent les signes d'une énergie, et non la représentation d'une psychologie. Lachenmann renonce aux formes d'imitation comme aux continuités homogènes, privilégiant des sonorités fortement caractérisées, à travers lesquelles l'auditeur est amené à ressentir intensément le phénomène pour lui-même tout en réfléchissant à sa singularité. Le son ne s'inscrit plus à l'intérieur d'un flux rhétorique allant de soi. S'il forme des lignes – et non des phrases au sens conventionnel –, ce sont des lignes brisées, chaque son ayant son propre timbre, sa propre dynamique, et une durée spécifique (la « mélodie », que Boulez traitait d'anecdote, et l'harmonie sont repensées).

C'est avec deux pièces pour seize voix, *Consolations I et II* (la première avec quatre percussions) et une pièce de chambre, *temA* pour flûte, voix et violoncelle, composées entre 1967 et 1968, que Lachenmann parvient à développer une esthétique et une technique totalement personnelles. Dans ces œuvres, les différents gestes, comme des condensés d'expression, sont à la source des événements sonores. Si les deux *Consolations*

héritent du lyrisme nonien et de sa manière de traiter le texte, dans *temA*, les sons et les situations expressives, archétypales, sont présentés dans une forme plus analytique, avec une certaine distanciation.

SON ET GESTE

Dans les deux cas, le compositeur détache la structure musicale et sa construction temporelle du modèle qu'offre le langage verbal. Dans un essai écrit en 1966, peu avant les œuvres que nous avons évoquées, Lachenmann cherche à construire une typologie des sons permettant de transformer l'événement sonore en fait structurel. Son texte commence par cette phrase significative : « L'émancipation du son, représenté acoustiquement et qui avait traditionnellement une fonction plutôt subordonnée en musique, constitue l'un des acquis essentiels de l'évolution de la musique de notre siècle ». Mais aussitôt, il met en garde contre les « malentendus » produits par une telle « libération », et propose de « ramener cette diversité apparemment infinie de l'expérience sonore empirique à quelques types de sonorités fondamentaux »⁵. Ce qui va différencier la musique de Lachenmann des tendances propres aux musiques de timbre et de texture, c'est ce souci de formalisation, cette volonté de retrouver, avec un matériau fortement élargi, des fonctions musicales adéquates. Lachenmann veut arracher le timbre à sa dimension hédoniste, pittoresque, décorative ou magique. Cette exigence de rigueur conduit à une radicalisation et à un renversement des critères d'écoute. Le son n'apparaît plus comme un produit fini mais comme un processus faisant apparaître l'énergie qui le constitue, le geste qui le manifeste : le « son comme information sur ses conditions de naissance », écrira Lachenmann dans l'un de ses textes⁶.

Apparaît ainsi tout un monde sonore souterrain : les bruits revendiquent leur émancipation. On n'entend plus un son pur, dont les constituants ont été effacés au profit d'un effet unitaire, mais un son complexe, composé de différentes strates,

⁵ « Typologie sonore de la musique contemporain », dans *Écrits et entretiens*, *op. cit.*, p. 37.

⁶ « D'où – Où – Vers où ? », *Ibid.*, p. 26.

et qui contient sa propre généalogie, l'effort du musicien pour le produire. Le son n'est plus une entité immatérielle, mais un corps vibrant dans lequel celui du musicien est impliqué. Cette dimension physique, qui signale une volonté d'expressivité qui ne reposerait plus sur une esthétique de l'*imitatio*, touche directement l'auditeur, sans passer par les formes de représentation habituelles.

Lachenmann a parlé de « musique concrète instrumentale », détournant une appellation qui s'appliquait à la musique électro-acoustique élaborée par Pierre Schaeffer et Pierre Henry dans les années 1940. Ainsi, le thème de *temA* étant le souffle – le mot lu à l'envers donne *Atem* –, la musique décline toutes les formes de présentation de cet élément vital, depuis les bruits d'air imperceptibles – on les retrouvera partout dans la musique de Lachenmann – jusqu'aux cris et aux explosions sonores, eux aussi omniprésents dans ses œuvres. La voix évite toute forme chantée au profit d'une vaste constellation de sonorités qui la relie au matériau des instruments, lesquels sont soumis à des modes de jeu multiples. L'expressivité n'est pas figurée, elle est directement composée dans les sons. Comme l'indique justement Martin Kaltenecker, c'est « dans *temA* que s'opère définitivement le passage vers une autre esthétique, vers ce retournement fondamental qui consistera à déduire un système de différences non pas des paramètres d'un son, mais du geste qui le produit »⁷.

Dans un entretien qui suit de peu la réalisation des œuvres mentionnée plus haut, Lachenmann parle de « laisser résonner un son afin de faire entrer dans la conscience l'effort (du musicien comme de l'instrument) qui est à sa source », visant à « profaner le son, le démusicaliser en le présentant comme résultat direct ou indirect d'actions et de processus mécaniques, afin de jeter les bases d'une compréhension nouvelle »⁸. Et il cite à titre d'exemple la remarque de Richard Strauss « comparant le pizzicato sur un sol aigu dans l'ouverture du *Roi Lear* de Berlioz à une veine qui éclaterait

⁷ Martin Kaltenecker, *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, van Dieren, 2001, p. 44.

⁸ « Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stürzbecher », in *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 150.

dans la tête du roi à demi fou ». Pour Lachenmann, « le son d'un violon ne renseigne guère sur sa valeur de consonance ou de dissonance, mais indique ce qui se passe : la façon dont les crins de l'archet appuient sur la corde de telle et telle manière, à tel endroit précis entre la touche et le chevalet »⁹. C'est de là qu'il tire son expressivité.

CONSTRUIRE UN INSTRUMENT

Dès lors, Lachenmann va projeter son monde sonore dans le médium qui oppose *a priori* le plus de résistance : l'orchestre symphonique. En 1969 est créé *Air* pour grand orchestre et percussion solo; puis c'est *Kontrakadenz* en 1970-1971, *Klangschatten – mein Saitenspiel* pour 48 cordes et 3 pianos en 1972, *Fassade* pour grand orchestre et bande magnétique en 1973, *Schwankungen am Rand* pour cuivres et cordes en 1974-1975... Le rythme est soutenu. Il faut au compositeur un certain courage pour affronter les musiciens d'orchestre avec des partitions remplies d'indications sur des modes de jeu inhabituels ! Mais cette musique expérimentale, au meilleur sens du terme, laisse percer, derrière la fascination pour le souffle symphonique, le désir de conserver un contact avec la tradition. Alors qu'en Allemagne, les mouvements libertaires de la fin des années soixante accouchent d'une génération « romantique » flirtant avec la tonalité et les formes traditionnelles, Lachenmann établit un rapport critique avec le passé, laissant entendre des bribes du concerto pour clarinette de Mozart dans *Accanto* pour clarinette et orchestre (1975-1976), jouant avec les formes de danses baroques et avec l'hymne allemand dans *Tanzsuite mit Deutschlandlied* pour orchestre et quatuor à cordes (1979-1980), avec des chansons populaires dans *Harmonica* pour orchestre et tuba solo (1981-1983), dans *Mouvement (-vor der Erstarrung)* pour ensemble (1982-1984) – l'une des pièces les plus « populaires » du compositeur –, et dans *Ein Kinderspiel* pour piano (1980). Dans son deuxième quatuor à cordes, *Reigen, seliger Geister* (1989), référence est faite à Gluck. Les sons ne portent pas seulement l'empreinte du geste qui les a produits, mais celle aussi de l'histoire dans laquelle ils s'inscrivent. L'espace-temps lachenmannien met en rapport la mémoire et l'inouï.

⁹ « L'écoute est désarmée – sans l'écoute », dans Helmut Lachenmann, *Écrits et entretiens*, Genève, Contrechamps, 2009, p. 115.

Dans toutes ces œuvres, Lachenmann construit en quelque sorte un « instrument » spécifique, le monde acoustique qui lui sert de base n'étant plus celui fourni par la tradition. Ainsi, chacune des sept pièces de *Ein Kinderspiel* déduit un effet sonore « de ce “meuble” qu'est le piano », comme le note Martin Kaltenecker. Cette déconstruction de l'instrument conventionnel au profit d'un instrument imaginaire qui est reconstruit, mais autrement, à travers l'œuvre, débouche sur des sonorités exigeant des techniques de jeu très particulières (Lachenmann passera beaucoup de temps à expliquer aux instrumentistes comment parvenir au résultat juste, la notation n'étant pas toujours, pour le musicien novice, explicite). Ses partitions ressemblent à des tablatures qui indiquent la position des doigts sur la corde, la pression de l'archet, la densité du souffle dans une embouchure pouvant adopter des positions diverses, la façon de gratter une corde avec l'ongle ou de faire résonner, de façon ténue, le corps de l'instrument. Nous n'avons plus affaire à des hauteurs disposées sur la portée, mais à des sons qui exigent un geste spécifique. Et les techniques migrent d'un instrument à un autre, interfèrent entre elles : les sons d'un instrument sont repris et travaillés par ceux d'un autre ou de plusieurs autres instruments. Les cordes peuvent ainsi produire toute une panoplie de bruits liés au souffle, comme c'est le cas dans le premier quatuor à cordes, *Gran Torso* (1971-1972) – mais le souffle est quasiment présent dans toutes les œuvres du compositeur.

La précision des indications renvoie à une « image » sonore entièrement contrôlée, qui ne souffre pas d'approximation : le musicien qui réagirait avec condescendance et un brin d'ironie face à cette prolifération de sons étranges est vite rappelé à l'ordre. C'est que la musique de Lachenmann ne provient pas d'une posture anarchisante ou dilettante, dans laquelle les bruits, remplaçant les sons, seraient de simples effets, autorisant un relâchement de l'interprète, mais bien au contraire, elle est le résultat d'un travail de structuration très poussé qui donne à chaque sonorité une place et une fonction au sein de l'ensemble. Ce qui est fascinant, ce n'est pas la *nature* des sons, leur caractère « exotique », mais la capacité du compositeur de créer des liens entre eux, de construire une dramaturgie musicale où ce n'est plus l'affinité des notes à partir d'un ordonnancement préalable (qu'il s'agisse de modes, de gammes ou de séries) qui est en jeu, mais celle des sons

eux-mêmes dans leur réalité physique. C'est pourquoi il parle de « familles de sons », permettant de « rassembler sous un même toit des éléments sonores et des objets apparemment irréconciliables pour en faire une unité de sens musical, c'est-à-dire d'une catégorie d'expérience qui ne peut se définir qu'ainsi »¹⁰. Par là, Lachenmann dépasse la conception sérielle dont il avait hérité, fondée sur des structures unifiées et mesurables, au profit d'« unités de sens » et de « qualités d'expérience » mettant en jeu des constellations sonores plus fondamentales. Il invente ses propres lois de continuité et de rupture, de progressions et d'immobilisations, de similitudes et de différences. Elles ne renvoient pas à un ordre commun, ni à une théorie objective, mais sont élaborées dans le processus même de composition, qui est le lieu d'une interaction constante entre imagination et réflexion.

CRITIQUE DE L'APPARENCE

La dimension bruitiste de la musique lachenmannienne a désarçonné des auditeurs qui ne retrouvaient plus leurs marques. De fait, elle nécessite une réorientation de l'écoute. Elle a entouré la personnalité du compositeur d'une aura de scandale tout en provoquant une fascination qui devait susciter non seulement une perception nouvelle du phénomène sonore, mais aussi un grand nombre d'épigones. Or, ce qui différencie la démarche de celui qui trace de nouveaux chemins des suiveurs qui lui emboîtent le pas tient à ce sentiment éprouvé au plus profond de soi que les sons mis à disposition, les combinaisons déjà éprouvées, les gestes trop connotés ont perdu leur force de vérité, ne répondant plus à une nécessité vitale. Il s'agit donc de les réinventer, de contrarier ses propres habitudes. Ce fut le lot de tous les grands compositeurs du passé : s'arracher à ce qui est usé, à ce qui est devenu banal. Mais chez Lachenmann, la critique ne porte pas sur des questions stylistiques ou sur l'organisation des sons ; elle porte sur la nature même de ceux-ci et sur le sens qu'ils véhiculent. Sa méfiance pour le beau son, qui donne une image idyllique de la réalité, masquant ses propres conditions de production, est non seulement une manière de combattre leur usure dans la routine des concerts traditionnels, mais c'est aussi une critique de l'apparence qui prolonge celle née au XIX^e siècle, liée tout autant à l'hypocrisie et au cynisme de la société bourgeoise qu'à l'académisme

¹⁰ « Sur le problème du structuralisme », *Ibid.*, p.171.

et au sens commun qui lui était attaché. Ce fut aussi, à ses débuts, une stratégie pour surmonter les apories du sérialisme, puis une manière de réagir aux tendances nouvelles de la musique dans les années soixante : musiques de timbre et de textures, minimalisme, musique spectrale, mouvements néos, voire même ce que l'on a appelé la « nouvelle complexité ». Elle s'inscrit moins chez lui dans le champ clos du domaine esthétique que dans celui de l'éthique. En déplaçant le matériau hors de son cadre traditionnel, en demandant aux musiciens de produire des sons inhabituels, et en ayant recours à toutes sortes de techniques inédites, Lachenmann cherche à nous faire prendre conscience de l'événement pour lui-même, du phénomène musical comme ce qui naît dans l'instant et produit un étonnement, une forme d'expression encore jamais éprouvée. Il vise une musique qui, loin des réflexes acquis, des conventions et des références, redevient une « expérience existentielle », un moment où l'on découvre ce que l'on n'avait jamais imaginé auparavant tout en s'interrogeant sur sa signification.

Cette pulsion de découverte, qui s'accompagne d'une crainte devant l'inconnu, Lachenmann l'a mise en musique dans *Zwei Gefühle, Musik mit Leonardo* (deux sentiments, musique avec Léonard [de Vinci]) (1992), plus tard intégrée dans son opéra, *La petite fille aux allumettes*. L'œuvre pousse jusqu'à l'extrême le langage vocal élaboré dans les *Consolations*, un traitement phonétique du texte qui génère de façon organique les sons de l'ensemble instrumental. Le texte devient musique. La confrontation avec ce qui est énigmatique et qui excède la connaissance, cette expérience de l'indicible et de l'impensable qui est au cœur de l'aventure lachenmannienne, et en fait toute la beauté, exige des moyens qui ne soient pas le reflet de ce qui existe, mais le protocole de la recherche elle-même. C'est pourquoi sa musique est inconfortable. Elle nous conduit au-delà des limites, allant même jusqu'à des moments de rupture à travers lesquels l'œuvre semble se nier elle-même, comme si elle nous plaçait au bord d'un précipice, aux limites du non-sens : bruits ténus, à peine audibles, jusqu'à l'indication paradoxale que l'on retrouve dans plusieurs de ses partitions : « *tonlos* » – sans son. Le temps s'immobilise, la musique se fige, atone, glaçante, « démusicalisée », et comme dénuée de toute perspective. Mais c'est pour mieux reprendre le son à sa source, là où il n'est pas encore événement mais énigme.

Le son n'est plus perçu à l'intérieur d'une convention établie, d'une « normalité » consensuelle, mais il émerge du silence, du rien, produisant l'émotion de sa propre présence, réfractant ce corps-à-corps avec le matériau et avec l'idée qui symbolise le travail de composition. C'est par de telles formes d'apparition à partir d'un point éloigné – d'un envers, d'une non-musique –, que se dégagent l'aura des œuvres et leur force expressive (de même que chez Van Gogh, les objets, les formes et les couleurs naissent d'un arrachement, d'une blessure secrète, d'un combat avec la peinture). D'une certaine manière, la façon dont le discours est construit répercute à grande échelle ce qui se passe au niveau du son lui-même.

LA PETITE FILLE

On ne peut détacher cette démarche d'une prise de position éthique et politique. Car refuser la belle apparence dans le domaine esthétique, c'est refuser une idéologie qui cache ses processus de domination et d'aliénation sous des formules séduisantes et des apprêts flatteurs. Le son lachenmannien n'est pas seulement un démontage du beau son visant à faire prendre conscience de ce qui le constitue, jusqu'à l'énergie nécessaire pour le produire, mais c'est aussi une forme de résistance, une révolte contre l'ordre établi, que l'on retrouvera chez le compositeur qui est le plus proche de lui, Heinz Holliger. Sa musique oppose au flot indifférencié de sons auxquels on ne prête plus qu'une attention distraite, quand bien même les œuvres portent des significations profondes, l'exigence d'une écoute attentive et qui pose à chaque instant la question de sa propre légitimité, de sa propre signification. Toute proportion gardée, la situation n'était pas si éloignée pour les auditeurs du dernier Beethoven. Elle s'est retrouvée plus tard chez ceux qui ne supportaient pas la musique de Mahler, dans laquelle le pathos expressif est articulé à une distanciation critique qui débouche sur le second degré et l'ironie. C'est dans une telle filiation que se situe la musique de Lachenmann.

Nulle œuvre mieux que son opéra – mais est-ce vraiment un opéra ? – ne peut illustrer ce dilemme : dans cet *opus magnum* qui est l'aboutissement de toute sa démarche, *La petite fille aux allumettes*, inspiré du célèbre conte d'Andersen, la jeune fille n'est pas représentée, elle est toute entière musique, et vit de cette tension entre une situation tragique – celle de sa

solitude, de son dénuement au milieu des réjouissances de Noël – et un monde intérieur fait d'imaginaires, de tendresse et d'illuminations. Nous sommes là au plus près de l'émotion et de l'empathie pour la victime, loin de toute emphase. Les sons dénudés qui renvoient à la jeune fille s'opposent aux sonorités rutilantes qui traduisent le luxe des appartements bourgeois et des vitrines des grands magasins. On peut voir là une posture morale, autant que politique, contre le pouvoir de la marchandise et le cynisme des possédants. Aussi n'est-ce pas un hasard si Lachenmann a introduit dans son œuvre des textes de Gundrun Esslin, cette militante « perdue » de la Fraction Armée Rouge qu'il connut enfant (elle était elle aussi fille de pasteur), et qui mit le feu à un grand magasin de Francfort dans un geste de révolte à la fois radical et désespéré. Dira-t-on que Lachenmann a mis le feu dans les maisons d'opéra et les institutions symphoniques ?

Si l'opéra fut pour le compositeur un véritable chemin de croix, une lutte acharnée et désespérée, les œuvres – trop rares – qui l'ont suivi témoignent d'un équilibre renouvelé entre une écriture harmonique fondée sur l'organisation des hauteurs et le travail sur le son qui en a élargi le concept. Lachenmann ne s'est pas laissé enfermer dans un monde sonore qui a été allègrement pillé. La force qui se dégage du troisième quatuor à cordes, *Grido* (2001), de *Concertini* (2005), et de *Got lost* (2007-2008) – où la forme du lied est revisitée –, est celle d'un musicien dans la plénitude de ses moyens et qui s'est installé sur des hauteurs élevées. Les qualités constructives de son travail n'en sont que plus évidentes. Car les formes lachenmanniennes sont des formes longues, d'un seul souffle, et nous fait traverser des paysages extrêmement différenciés, sans jamais tomber dans l'illustratif, sans jamais revenir à des schémas traditionnels. Non seulement elles ouvrent l'espace, créant des effets de perspective fascinants – dans *Concertini*, ils sont manifestés concrètement par la disposition des musiciens –, mais elles nous font vivre une expérience singulière du temps, où la force de l'événement, sa densité et son expressivité, s'articulent à une vaste architecture, à une dramaturgie purement sonore, qui nous tient en haleine d'un bout à l'autre.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Lachenmann Helmut, *Écrits et entretiens*, choisis et préfacés par Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2009.

Kaltenecker Martin, *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Van Dieren, 2001.

Lachenmann Helmut, *Musik als existentielle Erfahrung*, éd. J. Häusler, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2004.

Nonnemann Rainer, *Der Gang durch die Klippen, Helmut Lachenmanns Begegnungen mit Luigi Nono anhand ihres Briefwechsels und anderer Quellen 1957-1990*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2013.

On peut aussi consulter en français l'excellent texte de Rainer Nonnemann, « Helmut Lachenmann: son et structure » dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1665-1679, où l'on trouvera aussi une bibliographie récente.

Il existe par ailleurs beaucoup d'enregistrements d'œuvres de Lachenmann disponibles en CD ou sur les différents sites internet.

DANS LA MÊME COLLECTION

> N° 14	<i>WOLFGANG RIHM</i>	novembre 2015
> N° 13	<i>KLAUS HUBER</i>	novembre 2014
> N° 12	<i>HEINZ HOLLIGER / HANSPETER KYBURZ</i>	mars 2014
> N° 11	<i>IVAN FEDELE</i>	mars 2013
> N° 10	<i>LUIGI DALLAPICCOLA</i>	décembre 2012
> N° 9	<i>SOFIA GUBAIDULINA</i>	novembre 2011
> N° 8	<i>IANNIS XENAKIS</i>	mars 2011
> N° 7	<i>PIERRE BOULEZ</i>	janvier 2011
> N° 6	<i>GYÖRGY LIGETI</i>	octobre 2009
> N° 5	<i>ISABEL MUNDRY</i>	février 2009
> N° 4	<i>ELLIOTT CARTER</i>	octobre 2008
> N° 3	<i>JONATHAN HARVEY</i>	octobre 2007
> N° 2	<i>BETSY JOLAS</i>	mars 2007
> N° 1	<i>LUCIANO BERIO</i>	novembre 2006

