
DE LA COMPOSITION

Helmut LACHENMANN

Les réflexions qui suivent ne prétendent guère épuiser tous les aspects de la composition, ni développer des postulats qui mèneraient seuls au salut. Ce n'est là qu'une tentative de plus, pas la dernière sans doute et allant au devant d'un autre échec riche en enseignements, pour formuler ce que les compositeurs ne peuvent vivre autrement que de manière subjective - une expérience qui définit leur identité et donc les isole nécessairement les uns des autres, alors qu'il n'est pas impensable qu'elle puisse également les rapprocher. En variant une pensée qui parcourt l'*Esthétique* de Georg Lukacs, où l'art renseigne sur "l'homme entier" à travers une perception réductrice, et un médium homogène, par "l'homme en son entier, en sa totalité", ce texte ne traiterait donc non pas de "toute la composition", mais de la "composition en son entier". Il voudrait mettre en évidence le côté radical d'une activité apparemment inutile qui, quelque part entre la prédication importune et le bricolage anonyme, sollicite l'existence d'un compositeur. Une activité qui le met au défi en tant que sujet qui pense et éprouve des émotions, mais se trouve aussi doublement limité, "administré",

emprisonné - reconnaissant lui-même ses limitations et se mobilisant en même temps pour utiliser la conscience qu'il en a, pour réagir face à elle de manière créatrice. Et une telle expérience, une telle connaissance est rendue légitime par le fait même qu'elle devient, au moyen d'une médiatisation esthétique, un défi à l'auditeur.

Ces réflexions furent suscitées par la demande réitérée de rassembler mes idées et mes expériences quant à l'enseignement de la composition. Jusqu'ici, j'ai toujours su esquiver cette demande et le ferai encore, car la seule expérience fiable m'a montré qu'une fois formulées, ces expériences tombent comme un château de cartes dès qu'un petit vent frais se lève - et qu'il se lève, justement, importe.

Tout de même, il en est resté une question que je m'adresse à moi-même: quelles sont les conditions de la composition, qu'est-ce qui caractérise, au-delà des processus immédiats - ceux qu'une analyse structurale peut simuler ou du moins laisser entrevoir de manière spéculative - , le processus intérieur qui les commande. J'essaie donc de trouver des formules provisoires pour ces processus intérieurs et si possible à un niveau où d'autres compositeurs peuvent également préciser la philosophie de leur travail sans être de nouveau happés par des catégories étrangères et inadaptées. Je pense donc qu'une certaine conscience de ces mécanismes créatifs fondamentaux pourrait nous aider à clarifier, par le débat avec les autres compositeurs, notre propre position et à nous engager plus sûrement dans le chemin que nous avons choisi. Les compositeurs doivent parler d'eux-mêmes. Mais ils disent davantage en se mettant en relation avec les autres et en parlant de cette expérience.

J'aimerais faire trois observations fondamentales. La première est celle-ci:

Composer veut dire : réfléchir sur les moyens

C'est là une variante plus concrète de phrases comme: composer veut dire: réfléchir sur la composition, voire sur "la musique" - des phrases qui sont justes sans doute, mais ne nous permettent pas d'avancer.

Par "moyens", j'entends tout d'abord le matériau musical au sens étroit, cet instrumentarium préformé, régi par la société, fait de sonorités, de structures sonores, de structures temporelles, de sources sonores, d'instruments au sens restreint et au sens large donc, de leur techniques de jeu, leur notation

et leur traditions d'interprétation, jusqu'aux institutions même et leur rituels de transmission - tout ce mobilier musical que le compositeur ne trouve pas seulement autour de lui, mais en lui-même, bref, ce monstre tentaculaire qui enserre et dévore tout et que j'ai appelé ailleurs "l'appareil esthétique". (Je me représente toujours le monde bourgeois en son entier comme un village, la musique comme l'orgue sur la place du village, et que les musiciens se mettent à jouer à tour de rôle, aujourd'hui Pierre Boulez, demain Wolfgang Rihm, après-demain Brian Ferneyhough, puis György Ligeti etc., et les habitants les regardent ébahis tout en vérifiant par là que leur orgue fonctionne bien.)

"Réfléchir" sur les moyens signifie reconnaître, sentir, étudier et faire apparaître les rapports que ces moyens déploient a priori, en rendre compte de quelque manière que ce soit et réagir sur eux, intellectuellement, de façon intuitive, spontanément ou en calculant. Une telle réflexion ne s'opère pas seulement au moment de composer, mais en permanence et de mille manières - par l'analyse, les expériences que l'on fait, l'entraînement de l'oreille, la culture et la formation au sens le plus large, par une façon de vivre éveillé - et donc assurément par la composition. Cette première observation ne concerne donc pas uniquement la raison, mais aussi l'intuition et une sensibilité qui dépasserait de beaucoup une capacité d'enregistrement rationnelle.

Cette utilisation des mots "réflexion" ou "moyens" apparaîtra peut-être comme une simplification vile et intellectualiste, voire moralisatrice, et qu'il vaudrait mieux dire: composer ne signifie pas réfléchir sur les "moyens", mais sur le son et le temps, sur le son dans le temps et le temps dans le son - et pas seulement "réfléchir", mais faire des expériences concrètes et les transmettre dans l'œuvre. Voilà sans doute l'utopie qui se profile derrière une telle objection - et bien sûr, formulé ainsi, cela sonne plus joliment, de façon plus insouciante, plus libre, pleine d'espoir. Mais ce genre de formulations ignore et saute par-dessus toutes les sédimentations sociales qui, dans notre vie culturelle saturée d'habitudes et hostile à toute aventure, empêchent l'élosion de l'utopie comme autant d'obstacles incontournables. C'est cette résistance qui, après la dernière guerre, a miné les espoirs des compositeurs sériels de renouveler de fond en comble la pensée musicale. Echec "héroïque" sans doute,

comme on le répète avec solennité - mais les œuvres de compositeurs entre 1946 et 1963 - l'année de la version révisée des *Punkte* de Stockhausen et celle de *Momente* - des sortes de "fata morgana", des expériences et des promesses concrètes et souvent comme résultants d'un choc, me semblent bien plus précieuses que toutes les innovations esthétiques qui ensuite, s'engouffrant dans la brèche, se sont développées alors que l'Avantgarde, animal domestique exotique dans l'opulent ménage de la société de consommation, n'ajoutait plus qu'une petite touche pittoresque... Ce respect devant "l'échec héroïque" et l'amour porté à des œuvres comme *Kontrapunkte* de Stockhausen, *Structures* de Boulez, le *Concerto* pour piano de Cage, et, en ce qui me concerne, avant tout à l'œuvre de Luigi Nono, devrait inciter à tirer de ces échecs immédiats des conséquences nouvelles.

J'ai abordé lors des cours de Darmstadt en 1978 ce contexte où s'inscrivent les moyens musicaux et sur lequel devrait se porter tout d'abord la réflexion. Je citais en premier lieu le concept de "tonalité" qui représente en dernière analyse tout ce qui caractérise "l'appareil esthétique" que j'ai mentionné, et que nous trouvons devant nous. Il est déterminé par notre tradition musicale et par ce que nous faisons d'elle: un rapport marqué non seulement par le respect fidèle mais aussi par les tabous qu'elle impose, une fidélité angoissée et qui se trahit par trop de rigueur, un refoulement de ce qu'elle peut recéler d'inhabituel, de dérangeant - et par un pillage habile. C'est le dynamisme dialectique interne de la pensée tonale qui est la cause de ce mécanisme d'embrastement qui récupère, au-delà de la simple dissonance, les paysages musicaux les plus éloignés, cohérents en eux-mêmes, comme s'ils n'étaient qu'une variante tonale, une déviation, un stimulant excitant à l'intérieur d'un système fonctionnant sur la tension consonance/dissonance. Même la soi-disant rupture, la nouvelle évasion des sériels a tourné court et s'est vu ainsi respectueusement intégré comme simple choc épisodique. Le saut par-dessus le mur de la tonalité n'a pas réussi - le mur saute en même temps; les cours de Darmstadt ne sont rien d'autre, pour l'opinion publique, qu'une dominante un peu plus dissonante avant la tonique du festival de Salzbourg...

Ce n'est qu'en second lieu que j'avais abordé naguère à Darmstadt l'autre condition fondamentale et pour laquelle le

compositeur, je le pense encore, doit essayer de connaître et de surmonter la première. Il s'agit des conditions physiologiques de la perception et des lois acoustiques, ce domaine encore à explorer où la conscience reconnaît le son et le temps, les structures sonores et temporelles qui en découlent et, à travers eux, se reconnaît elle-même. L'analyse des habitudes d'écoute "tonales" et de son conditionnement n'est jamais oubliée, mais joue toujours un rôle important, fût-ce à l'arrière plan et de façon provisoire.

Le son cependant, en tant qu'expérience acoustique consciemment analysée, est une expérience structurelle, quelle que soit la dimension où il s'inscrit. Le développement dialectique d'une telle expérience structurelle permet un passage presque sans heurts entre une expérience seulement physique à l'origine, vers la structuration plus complexe d'une expérience de la forme. J'aborde cela dans ma deuxième observation et ne le mentionne ici que pour indiquer les vastes ramifications et la dynamique propre d'une "simple" perception auditive.

Ce que nous percevons, son ou forme, événement concret ou constellation abstraite réalisée dans le temps, est de nouveau modifié, relativisé, intensifié, actualisé par un autre "rapport", un aspect du matériau que j'ai appelé "l'aura", et qui au moment de la perception met en jeu, de façon consciente ou non voulue, des effets nouveaux, par association, rappel, souvenir de sons connus ou évocations extra-musicales qui concernent toute notre existence et pour ainsi dire "l'homme en sa totalité". Les cloches de vache dans la 6ème *Symphonie* de Mahler, exemple souvent cité, ne constituent pas seulement un élément structurel au niveau purement acoustique - elles convoquent au contraire, on dirait presque: de façon traître, un paysage inaccessible à l'habitant des grandes villes et par conséquent comme transfiguré, plus proche du ciel, à l'air plus pur, et dont l'implication métaphysique est encore précisée par des signaux solennels et le choral. L'expression est donc largement constituée ici par des connotations extra-musicales, la tonalité elle-même devenant d'ailleurs une sorte "d'expérience extra-musicale" qui se fond sans rupture dans l'ambiance des sons de la nature (*Naturlaute*). Tout cela est évident et a été mille fois commenté, et même le paysan à côté de Innsbruck qui détache la cloche du cou de sa vache pour la

mettre à la disposition du Philharmonique de Innsbruck pourrait comprendre cet effet ou s'en étonner comme d'une lubie typique des citadins. Mais la cloche des alpes, cet instrument si idyllique, si rustique, que vient-il faire à côté d'un gong thaïlandais, d'un tambour africain ou d'un guéro mexicain dans les *Gruppen* de Stockhausen ou dans son *Zyklus*? Stockhausen dirait: ils constituent les formants de spectres temporels. Pourvu que le paysan ne l'apprenne pas!

Voilà pour "l'aura" - et il faudrait ajouter tout au plus que sous ce rapport, composer ne veut dire rien d'autre que transformer, distancier, de quelque façon que ce soit, ce qui est familier.

Mais "réfléchir sur les moyens" ne veut pas seulement dire, comme on vient de le décrire, reconnaître les conditions a priori qui déterminent les moyens, mais aussi d'en essayer d'autres, de les présenter sous d'autres aspects, en somme de les éclairer différemment. Ma première observation veut dire aussi par conséquent que nous ne disposons jamais de moyens préalables, au sens d'un "métier" pur par exemple. Elle dit que sous ce rapport du matériau musical, il n'y a rien qu'il n'y ait déjà eu - qu'il ne peut donc jamais s'agir d'établir abstraitements les catégories d'un matériau, qu'il soit porteur d'une charge historique, sujet de quelque tabou ou non, voire considéré comme indigne, non présentable ou démodé, ou qu'il se veuille "vierge" de toute connotation: d'autant que cette virginité recèle bien souvent une charge sémantique très repérable, comme nous l'a montré l'expérience de la musique électronique.

Il faudrait aborder ici également la question un peu lassante des techniques de jeu spéciales, question toujours tabou, au parfum de scandale, et cela parce qu'on laisse toujours de côté le contexte de ces techniques. Je passe outre pour dire ceci: chaque objet utilisé par le compositeur, chaque son, chaque sonorité, chaque bruit, chaque mouvement et chaque enchaînement de sons, chaque transformation, Stockhausen dirait: chaque "événement", est comme un point situé en même temps sur une infinité de droites qui traversent ce point ou qu'on peut leur faire traverser. Composer signifie alors se rendre compte des droites où se situe tel point et qui lui confèrent a priori déjà ses qualités perceptives et sémantiques; puis en tracer d'autres, divergentes, afin de découvrir

d'autres points, les mettre en relation avec le premier, et l'éclairer ainsi par d'autres ordres, d'autres contextes polyvalents, de façon nouvelle. C'est cela qu'il faut mettre en évidence dans une analyse d'œuvre.

Il est certain que cette activité analytique et spéculative occupe constamment la pensée du compositeur, et pas seulement quand il compose - peut-être aurais-je dû dire: être compositeur veut dire: réfléchir sur les moyens. Il s'agissait pourtant pour moi de présenter déjà le travail de la composition elle-même comme réflexion esthétique à l'œuvre, portant sur les moyens et s'affrontant au contexte: la réflexion comme travail concret, comme jeu qui aiguise la conscience. Cette réflexion mise en œuvre peut seule opérer cette nécessaire distanciation et dissolution des moyens qui les isole des contextes reconnus pour aboutir à une nouvelle fonction expressive. Celle-ci conserve alors, en tant que défi à l'esprit, la rupture comme un moment de liberté ou du moins comme souvenir de notre vocation à la liberté.

Ma première observation, aussi évidente qu'elle puisse paraître appliquée au compositeur quand il expérimente ou qu'il médite, est devenue métaphorique appliquée au compositeur qui est devant son papier réglé, avec son crayon et, espérons-le, sa gomme. Ma seconde observation concerne donc ce travail-là, et pour la défendre si possible d'interprétations réifiantes, je la protégerai encore d'une métaphore: **Composer veut dire : construire un instrument.**

Il est possible probablement de déduire directement cette observation de la première, si l'on se souvient de l'expérience dont j'ai parlé plus haut - le son comme résultat de ces composantes temporelles, quel qu'en soit l'agencement, le son comme expérience de la structure.

Il y a vingt ans à peu près, j'ai établi à ce propos une sorte de typologie des sons, en partant d'une part de l'impulsion qui résonne et disparaît simplement et qui, d'un point de vue temporel représente à l'écoute un diminuendo. Je l'ai appelé "son de cadence" et aussi, par rapport à son déroulement, "cadence sonore". D'autre part, pensant au son ou à un accord tenu, qui représente un ostinato d'impulsions ou d'oscillations, j'ai parlé de "couleur sonore" (*Klangfarbe*, timbre), et de "son-couleur". En opérant une projection de cet ostinato micro-temporel dans les formes plus complexes

d'une macro-forme, à travers le vibrato, le trille, le trémolo, des figures répétées de toute sorte, j'ai défini alors un "son fluctuant" et une "fluctuation sonore" puis - poussant plus loin la transformation en concevant un ostinato non de répétitions continues mais de la surprise perpétuelle - la "texture sonore" et un "son-texture" - ce dernier étant comme un "chaos permanent" qu'illustreraient des exemples pris dans la nature ou la vie quotidienne (le "son" caractéristique d'un hall de gare opposé à la solitude du sommet de la montagne). A chaque fois donc, non seulement un son donné se révélait comme une évolution caractéristique, régulière ou irrégulière, mais de telles évolutions, même plus étendues dans le temps, se révélaient comme l'expérience d'une même sonorité caractéristique.

Enfin, là où un tel chaos caractéristique se cristallise de nouveau en un ordre calculé et reconnaissable, à travers un rituel évolutif pour ainsi dire, organisé dans le temps, je peux parler d'une "structure sonore", tout en ayant la perception globale d'un "son structuré". La représentation d'un son est devenue définitivement la représentation d'une forme, et réciproquement: la forme conçue comme projection caractéristique des moyens dans le temps fait ainsi ses preuves et reste dans la mémoire comme expérience d'une sonorité.

Une structure sonore est une sonorité structurée - un "hyper-son" que nous ne percevons et reconnaissions pas seulement verticalement comme une excitation fugitive, une couleur, ni comme un effet uni-dimensionnel, un grand coup de tam-tam - nous pouvons seulement y pénétrer peu à peu, avancer en tâtonnant à travers ses composantes ordonnées dans le temps, et en somme de façon horizontale. Cette idée de "tâter" un son me conduit alors vers une autre image qui peut aider la compréhension de ce que je décris: celle d'un instrument que je construis en explorant la facture, l'univers sonore, les fonctions et les possibilités, ce rituel devant lui-même découler de la structure de cet "instrument". Pour reconnaître les qualités caractéristiques d'un piano en "tâtant", je dois déjà avoir une certaine expérience pianistique, savoir ce qu'est un piano, et au travers de quelles formules, de quelles *checklists*, il les livre. Et quand il s'agit d'un instrument aussi étrange et inconnu qu'une oeuvre composée, c'est à dire: d'une sonorité structurée, l'instrument doit se présenter et se mettre en fonction par ses propres forces, comme une boîte à musique.

Cette conception de la forme comme une organisation structurelle immanente projetée horizontalement, c'est à dire sur l'axe temporel, correspond à une conception complexe du son, l'un des versants se nommant "oeuvre", et l'autre "expression". Et il y a là une différence subtile mais importante entre une musique "qui exprime quelque chose", partant donc d'un langage intact et déjà donné, et une oeuvre "qui est expression", s'adressant à nous en somme de façon muette, comme les rides d'un visage marqué par la vie. J'ai confiance uniquement dans cette dernière forme de l'expression; observer que "composer, c'est construire un instrument" signifie non pas *dire* quelque chose, mais *faire* quelque chose, et peut-être même faire l'expérience de quelque chose. L'oeuvre qui naît ainsi, expression devenue structure sonore et son structuré, parlera, et jamais de façon équivoque, de la situation où elle s'inscrit, où le compositeur agit et contre laquelle il réagit. Sans doute, composer c'est agir de manière éloquente, mais le compositeur n'a rien à dire. Le caractère parlant, les capacités de langage de la musique se sont définitivement perdus depuis la mort de la tonalité, et précisément en ces temps d'inflation rhétorique, d'une expressivité à bas prix et toujours à portée de main, nous ressentons plus fortement l'importance de l'absence de parole face à ce que notre époque nous impose d'émotions et de visions intérieures.

La musique comme un message privé de langage, un message muet venant de très loin, à savoir de notre intérieur - c'est seulement si on la comprend ainsi qu'elle se libère de toutes les catégories qui l'engonçaient et où notre anxiété la confinait, au lieu d'ouvrir ce concept en les brisant, allant jusqu'à sa négation même. Personne comme Luigi Nono n'a traduit cette expérience avec une telle force existentielle.

En musique, la parole est le langage corporel de l'esprit, à travers l'action du compositeur.

La représentation du son comme structure projetée dans le temps et que la perception explore étape par étape, permet d'autres images et qui font entrevoir toujours de nouveaux aspects ; ainsi celle du son et de la forme comme d'un espace meublé d'une certaine manière caractéristique - un espace sombre, logiquement ; mais cela est curieux aussi, puisqu'il exige ainsi de nous la sensibilité des aveugles, leur capacité intuitive de mémoire et de déduction, qui comprend à partir

de la hiérarchie des stimulus la structure de l'espace entier - l'écoute comme travail de mémoire se reportant à soi-même, en collaborant avec tout ce que nous savions et sentions auparavant, avec toute l'expérience du moi et du monde qui en nous est ainsi mise en branle et défiée. Une autre représentation utile serait celle de "l'arpège": l'œuvre se verrait décrite comme un objet que l'on explore en tâtonnant avec les mains, projeté sur l'axe temporel et dans différentes directions; dans le cadre d'une "forme ouverte" il est variable comme les différentes possibilités qu'offre une harpe, qui sonne toujours à la fois comme elle-même et comme celui qui la touche - dans le cadre d'une forme "fermée", il est comparable plutôt à une horloge mécanique, dont les ergots sont forgés et disposés par l'artisan en vue du rouleau, d'une évolution temporelle ordonnée.

Cependant, comme il s'agit avec la construction d'un tel instrument d'une exploration de différents niveaux et couches reliés entre eux, donc d'une sorte de polyphonie d'ordres caractéristiques, je m'en tiens finalement à l'image d'un "orgue" imaginaire, assemblant différents manuels, des courts, des plus étendus, les uns qui font beaucoup d'effet, les autres statiques ou mobiles, ressortant plus ou moins etc., image qui découle de cette réflexion sur l'orgue de village dont j'ai déjà parlé et qu'il s'agit de transformer et de reconstruire tout le temps, au risque de heurter les "habitants" les plus paresseux.

Dans la mesure où la représentation de "manuels" comprend l'idée d'une échelle, d'une gamme, quelles qu'en soient par ailleurs les qualités élémentaires ou artificiellement créées, les "paramètres", il est certain que cette image est encore hantée par une "pensée sérielle". Mais cette pensée, en tant que spéculation permettant, par une modification consciemment graduée des moyens de départ, d'isoler ceux-ci de leur contexte habituel, réifié, et de sauver l'immédiat, est restée pour moi très précieuse, et pas seulement pour moi. Peut-être est-elle, au-delà de l'abus académique et mécaniste, l'idée centrale du structuralisme musical, capable par la rupture des habitudes d'amener nos oreilles qui écoutent passivement vers une écoute différente, voire une nouvelle émotion. Mais la condition préalable serait de ne pas oublier notre première observation - composer veut dire: réfléchir sur les moyens; autrement dit, de ne pas ignorer, de ne pas

passer outre aveuglément, de ne pas violer les présuppositions et les relations expressives qu'un matériau musical porte déjà en lui.

Là où une telle réflexion n'a pas lieu, les cloches de vaches et les gongs thaïlandais, agencés selon des critères sériels en un mélange insignifiant de bruits et de son métalliques plus ou moins aigus, se côtoient comme les passagers dans les salles d'attente d'un aéroport, tous égaux et définis seulement par le numéro de leur carte d'embarquement - à ce moment, "l'instrument" n'est plus une boîte à musique, mais un loup-garou jettant un enchevêtement furieux de débris, dont la structure, même complexe, produit l'expressivité, certes indéniable, d'un tas de décombres; toutes ses composantes paraissent alors pareillement mortes ou faussement vivantes, dans l'exacte mesure où les relations et les significations d'origine, d'où proviennent ces débris, ont été happés par la sérialisation.

Composer veut dire "construire un instrument" dans la réflexion et l'affrontement des moyens et en partant d'eux. J'aime cette image propédeutique et toutes ses variantes, je la crois utile et stimulante pour une analyse de détail et une analyse globale de la musique moderne et de celle du passé, et je n'ai jamais cessé de l'appliquer à mes contemporains aussi bien qu'aux œuvres léguées par la tradition. Et je peux imaginer que la communication entre les compositeurs pourrait bénéficier de telles analyses ou discussions publiques des œuvres des autres compositeurs, voire et surtout anciennes, l'analyse fût-elle tout à fait subjective - au lieu de ne parler que de manière stéréotypée des produits plus ou moins récents de sa propre création.

Ma seconde observation aurait peut-être pu être formulée plus clairement ainsi: "composer veut dire: construire un instrument et en jouer." Mais il s'agit justement d'une intrication tellement intense entre l'articulation du temps et l'articulation du son que non seulement le son, mais les relations sonores mêmes seraient fonction de cet "instrument" imaginaire.

Sa construction est toujours peu ou prou une aventure et dont l'issue est incertaine. Posons ceci: un staccato au piano suivi après un moment bref ou plus long d'un coup de cymbale, aussitôt étouffé : peut-être est-ce une sorte de plaisir simplement ludique que d'établir à partir de ces deux événe-

ments la "touche" d'un instrument imaginaire non exploré, puis d'en déduire sa configuration générale, pour ensuite le modifier en suivant ou en allant à l'encontre des règles de l'art, d'accentuer les contradictions de la configuration initiale pour aboutir à l'inconnu. C'est un "plaisir" parce qu'en tant que constellation globale posée par moi, c'est "mon" instrument, duquel et avec lequel je joue en le découvrant seulement ainsi, parce qu'il a une sorte de virginité qu'il conserve intacte puisqu'il se modifie lui-même à chaque attaque - virginité qui n'est pas seulement due à l'originalité de la constellation de départ, car elle n'est sans doute pas si originale que ça, mais à la fraîcheur de mon rapport à elle, à son côté aventureux, à son inquiétude et qui ne se cristallise qu'au cours de l'exploration en un pressentiment de l'instrument imaginaire dont ce point de départ n'était qu'une touche isolée. Et je ne fais que mentionner ici, en anticipant ma troisième observation, que ce plaisir devient très sérieux au fur et à mesure que la réflexion sur l'habitude produit l'inquiétude au vu de cet inconnu qui se précise et croît peu à peu: un inconnu qui nous choquerait nous, compositeurs, au premier chef puisqu'il transforme, fragment qui nous renseigne sur nous-même, notre propre expérience du moi et du monde environnant.

Avec ce premier événement choisi en exemple, tout à fait subjectivement et comme pour jouer, j'ai en fait déjà respecté des lois qui découlent immédiatement du caractère de ce matériau mis en jeu, des lois déduites de rapports plus ou moins sentis, sus ou éclairés par l'analyse (au sens de ma première réflexion). Mais elles étaient également déduites du rapport que ce premier événement entretient avec l'instrument imaginaire peu à peu exploré et constitué par moi, dont ce premier événement n'est qu'une particule, une façon de "météore", renseignant sur une planète encore inconnue. Découvrir l'instrument signifie par conséquent jouer d'une certaine façon à l'aveuglette, trouver et inventer d'autres touches et, partant, d'autres concrétisations de la loi inconnue qui opère entre lui et moi, faisant fonctionner l'instrument imaginaire par cette approche à tâtons. Et pour revenir encore une fois sur l'exemple choisi: c'est seulement dans la mesure où cet instrument visionnaire ou rêvé ou pressenti fonctionne que peut se préciser et réussir la constellation initiale piano/ cymbale. Qui sait si au cours de

la recherche elle ne sera pas enrichie par d'autres matériaux adjacents plus intenses ou qui lui porteront ombrage, suite logique de ce processus d'exploration tâtonnante - mais qui a pu être mis en branle uniquement par les coups secs du début et leur fascination "virginale"!

Travaillant ainsi, nous ne rencontrons pas seulement de nouvelles configurations découlant de la première, mais sommes également surpris par la rencontre de vieilles connaissances, différemment éclairés alors par le nouveau contexte, et nous sommes amenés enfin à écrire des figures que nous n'aurions sans doute jamais acceptées spontanément, que nous aurions plutôt évitées. Bien des compositeurs, fermement résolus à explorer une terre inconnue, se sont heurtés soudain à la bonne vieille tonalité et en ont découvert de nouveaux aspects fructueux ; d'autres, entreprenant la même chose, ont retrouvé le bon vieux cluster, de nouveau significatif dans une nouvelle ambiance purifiée, plus important même d'être si usé: car ce qui est apparemment usé peut justement entrer dans un nouveau rapport fonctionnel, cet "air venu d'autres planètes" où il a été exilé.

De toute manière, le compositeur, lors de ses voyages d'exploration, se voit à la fois comme Christophe Colomb et Don Quichotte - il débarque sur une terre inconnue et/ou tombe de cheval et atterrit de manière peu glorieuse, et à chaque fois en tout cas là où il ne pensait pas aboutir; c'est ainsi seulement qu'il fait l'expérience de lui-même, qu'il se transforme, qu'il vient à lui-même.

Ma troisième observation est par conséquent formulée ainsi: **Composer, ce n'est pas se laisser aller, mais se laisser venir.** Et bien entendu, elle est liée aux deux précédentes. Celles-ci impliquent une action éloquente, mais peuvent comporter également, cette action étant consciente et parfois désespérément contrôlée (malgré la conscience qu'une telle discipline intérieure est nécessaire), une paralysie. Composer peut vouloir dire: ne plus savoir où aller, ne pouvoir avancer ni reculer, avoir peur. Et soudain, tout dépend de forces secrètes mobilisables seulement maintenant: le compositeur se connaît alors à travers elles, elles seules justifient son faire et impriment à sa musique le rayonnement d'une oeuvre gagnée sur sa propre peur. Cela peut être une question du destin ou d'un naturel particulier,

et peut-être également d'une expérience de la pratique de la composition.

Je me méfie du compositeur qui sait exactement ce qu'il veut, car d'habitude, il veut ce qu'il sait - et donc trop peu. Composer, au sens de ma troisième remarque, signifierait découvrir les vastes paysages possibles qui s'ouvrent derrière cette première impulsion de la volonté - Stravinsky dirait: derrière le premier appétit - et dont la première inspiration n'était qu'un reflet, une étincelle. Composer doit vouloir dire ruser avec la volonté immédiate, fatalement limitée, exploiter les premières visions et les pousser vers un dépassement, aider son imagination à franchir ses propres frontières.

Ainsi, derrière cette spéculation rationnelle autour de la réflexion sur les moyens et la construction de "l'instrument", telle que la décrivent les deux premières remarques, impliquant une sorte d'effort intellectuel à maîtriser, il y a exactement le contraire d'un viol des forces intuitives par l'intellect: la certitude plutôt que ce n'est qu'au travers d'un travail ainsi conduit que nous approchons, comme des sourciers, de ces territoires en nous où gisent nos véritables forces d'expression, forces qu'il s'agit de faire émerger puisqu'elles témoignent peut-être de ce que nous pourrions nommer bonheur, liberté, sentiment d'une solidarité, mais qu'il vaut encore mieux ne pas nommer.

Composer non pas en se laissant aller, mais en se laissant venir, signifie se transformer et prendre le risque d'une crise. Les compositeurs ne seront pas les seuls à confirmer qu'avec chaque travail qui mérite ce nom, engageant non seulement "l'homme entier" mais "l'homme en sa totalité", nous percevons à la fin, et en son cours même, chaque transformation de nous-même comme un choc électrique, le sentiment d'un bonheur, nous sachant d'un coup en accord avec notre vocation humaine.

Ma troisième observation n'est donc pas si simplement la conséquence des deux précédentes, mais les corrige aussi bien. Composer signifie ainsi intervenir instinctivement dans les ordres et les mécanismes que l'on a soi-même établis, sachant bien que de telles lois posées consciemment ne sont que des échafaudages, des bâquilles qui nous permettent d'approcher nos rêves, un lest qu'il faut lâcher à temps: au moment où nous sentons vaincue la force d'attraction des sédimentations et des traces sociales, conscientes ou incons-

cientes, dont est veiné notre matériau musical, où nous percevons, opérant dans l'air venu "d'autres planètes", des lois auparavant cachées à nous-même.

Mes trois observations sur la composition peuvent-être à leur tour trois touches, ou manuels, d'un instrument imaginaire, celui de notre volonté créatrice. En lui seraient correlés la réflexion, l'innovation structurelle et l'intuition expressive, et de telle manière qu'au compositeur, puis à l'auditeur ensuite, l'inattendu, mais qui peut-être était toujours su, n'est offert que parce que *rien n'est offert* d'emblée.

Composer, c'est non pas se laisser aller, mais se laisser venir - je ne crains même pas l'aspect érotique de la formulation. Car la rencontre entre volonté créatrice et matière sonore, qu'est-elle sinon la rencontre, bien souvent compliquée, avec l'objet aimé: marquée par la fascination, la passion, la pénétration mutuelle, le bonheur, le désespoir et, liée à tout cela, une nouvelle connaissance existentielle de soi-même. Mais par-dessus tout cela plane comme une vision de la liberté. Mon rêve en tant que compositeur est de réussir immédiatement, le rêve de la "main heureuse" de Schönberg, celui d'une écriture immédiate et qui irait de soi. J'aimerais "chanter comme l'oiseau qui se tient sur sa branche" dont parle un vers de Uhland, mais nous n'habitons plus que les branches d'une forêt détruite.

Je considère ainsi comme le mérite de beaucoup de compositeurs, jeunes pour la plupart, que par la confiance en leur propre spontanéité, il nous rappellent ce rêve, le prennent au sérieux, veulent le forcer. Et j'éprouve en même temps quelque angoisse devant l'insouciance et souvent une sorte de coquetterie aveugle en face des mécanismes qui en nous et autour de nous faussent et nous retirent ce rêve. Je souffre de les voir dupes d'eux-mêmes, de cette insouciance qui trouve un écho fallacieux et dangereux dans une société qui ne fonctionne plus qu'en se trompant elle-même, et parce qu'elle empêche très exactement ce qui fait la force et la violence possible de l'art - la rupture avec l'habitude régnante, la résistance esthétique contre cette paralysie de la conscience humaine qui lui présente la libération uniquement sous la forme du laisser-aller.

Ma troisième observation prend ainsi ses distances avec un spontanéisme, un subjectivisme sans ruptures, irréfléchi, et qui trahit en dernière analyse la collusion avec un maniériste expressionniste conventionnel, se référant à tort à la tradition

et à une conception tronquée de la liberté comme "laisser-aller" - et avec un structuralisme aveuglément positiviste, fétichisant des procédés de construction qui ne sont pas moins suspects, puisqu'ils demeurent sourds et aveugles aux présupposés sociaux dont la trace s'inscrit dans le matériau musical. Malgré beaucoup de méfiance par rapport aux fausses utopies libératoires et en même temps la disponibilité pour l'aventure créatrice, cette attitude incarne la croyance en la capacité de l'esprit humain de passer par-dessus l'absence de parole, reconnue et combattue, pour *s'exprimer*, puis établir, en dépassant la motivation initiale et son isolement subjectif, à travers une perception libérée qui se perçoit elle-même, quelque chose comme un lien entre les hommes. Un lien qui ne refoulerait pas les contradictions mais les utiliserait, pénétrant à l'intérieur des paysages inexplorés de la perception et donc de la structure - bref, qui nous rend conscients d'autres possibilités en nous-mêmes.

Au regard de cet espoir et des zones innommées en nous, je varierai la parole de Wittgenstein, que l'on cite sans doute trop souvent, en disant: ce dont on ne peut parler, il faut le travailler.

A Wolfgang Rihm, avec toute mon amitié
et en pensant à *Unbenannt*
dont j'ai reçu les signaux souterrains.
Leonberg, mai-juillet 1986

traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker

ACCANTO DE HELMUT LACHENMANN

Béatrice RAMAUT

Accanto est une œuvre d'Helmut Lachenmann pour clarinette, orchestre et bande magnétique¹. Cette bande, audible seulement dans de rares passages, n'est autre que le *Concerto pour clarinette* K. 622 en La majeur de Mozart. D'autres œuvres de Lachenmann, dont *Air* (1969) et *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1980), font d'ailleurs appel au procédé de la citation².

1- La partition est éditée chez Breitkopf & Härtel: Wiesbaden, 1984. L'enregistrement consulté est celui disponible en disque noir chez Wergo sous le numéro 60122. Création Saarbrücken, 1976. L'instrumentation est la suivante. Solo: un clarinettiste jouant d'une clarinette en *sib*, d'une clarinette basse en *sib*

La citation, à partir de laquelle s'élabore le contrechant, se donne pour Lachenmann d'une part comme le témoin d'une conscience déchirée face au poids inexorable de l'histoire - dans ses monuments mais aussi dans la préméditation du langage tonal -, et d'autre part comme une façon très nette de prendre des distances par rapport à toute tendance néo-classique ou nouvellement-simpliste puisque si la citation est entendue indemne, l'écriture de Lachenmann subsiste à ses côtés, indemne également. Le cas de Lachenmann est suffisamment marqué, dans le paysage allemand mais aussi européen, comme exemple de style qui s'élabore sur un refus systématique du "beau", pour souhaiter l'interroger, dans la mesure où il s'allie, dans *Accanto*, avec un des parangons de l'équilibre et du beau son. Le *Concerto pour clarinette* de Mozart est en