

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 prégnance 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

effet par excellence un *objet culturel*. C'est-à-dire une œuvre connue, reconnue dont on peut saisir - s'emparer et identifier - un fragment.

Pour Lachenmann, les *objets culturels* transmettent et font perdurer une "écoute prédéterminée par la société"³. Cette prédétermination représente un ensemble d'habitudes à combattre et il n'est que mieux combattu si l'on nomme, en le citant, l'objet d'origine. Ces habitudes sociales sont communes et déterminées par des comportements collectifs. Ce sont celles du concert, du "beau son". L'ensemble de ces habitudes sociales est représenté par ce que Lachenmann appelle de façon générale "la tonalité", celle-ci étant un des "quatre aspects fondamentaux du matériau musical". Cette tonalité, qui ne l'est pas seulement au sens grammatical du terme, a pour "sphère d'action" "l'histoire, les conventions, la société", pour "éléments actifs" "l'harmonie, la mélodie, le rythme, la cadence, les techniques d'écriture tonale, certaines formes, une pratique musicale...", pour "champ de tension" l'alternance consonance/dissonance et pour "situation expressive" le "geste au sens plein (magique/rationnel)"⁴. La tonalité détermine ce qui est directement assimilable. Définie ainsi, comme un ensemble de *patterns* et de clés, tant pour l'audition que pour la composition, la tonalité apparaît comme une pieuvre à l'emprise de laquelle il n'est que très difficile de se soustraire. "Quelque volonté qu'on ait de s'éloigner de la tonalité, celle-ci vous rattrape toujours" constate Lachenmann⁵ et cette constatation devient une pierre d'achoppement.

L'autre tendance du matériau, qui permet la prise en compte de l'œuvre comme d'un *objet culturel*, est ce que Lachenmann appelle l'"aura". Elle ne concerne pas une qualité spécifique du matériau, mais la trace que celui-ci laisse dans l'expérience esthétique, ce que l'on en fait dans le souvenir, la façon dont on le modèle en fonction de ce que l'on est. Pour Lachenmann la "situation expressive" de l'aura est celle de la "mise à distance d'une réalité familière". L'aura est donc ce qui reste globalement de l'objet dans l'écoute et ce qui peut être saisi comme tel lors d'une seconde, d'une troisième écoute. Cette mise à distance est une appropriation de l'œuvre. Dans l'expérience de l'écoute, si l'aura est propre à chaque auditeur, elle tient aussi aux habitudes sociales.

et d'une clarinette en *sib* ou en *la* sans embouchure. Orchestre: 2 fl., 3 cl., contrebasson, 2 trp., 2 trbn., tuba, piano auquel s'ajoutent divers instruments qui en font un piano préparé, guitare électrique, 3 percussionnistes, quintette à cordes. Clarinette et piano sont amplifiés électriquement dans la salle (sans micro-contact).

2- Cf. H. Lachenmann. "L'écoute est désarmée - sans l'écoute", *Entre-temps*, 1 (Avril 1986).

3- Lachenmann, "Woher - Wo - Wohin", Texte du programme des *Donaueschinger Musik-tage*, 1975.

4- Cf. "Lachenmann. "Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l'écoute", *Revue musicale Suisse*, (nov-déc.1983), 361-370. Dans cet article, Lachenmann cherche, avec une tendance assez germanique, à décrire l'ensemble d'une expérience de façon systématique et globalisante. Il en fait une récapitulation sous forme de tableau, p. 368.

5- *Ibid.* 363.

6- L'expression est de Célestin Deliège dans "Variables historiques du concept de recherche musicale", dans un ouvrage collectif *Quoi, Quand, Comment la recherche musicale*. Paris: Bourgois, 1985, 54.

7- Lachenmann. "Accanto", *Musik - Konzepte*, 61-62 (oct. 1988), 63.

8- *Ibid.* 63.

9- Pour une étude d'autres exemples d'œuvres citantes voir Béatrice Chevassus-Ramaut : "La citation musicale dans les années 1970: fonctions et enjeux", Thèse musique et musicologie Université de Tours, Janvier 1991.

10- L'expression est de Luciano Berio dans un article intitulé "Aspect d'un artisanat formel", *Contrechamps*, 1 (sept. 1983), 21.

11- "Ihrer Herkunft als Resultat von zersetzter tonaler Sprache" dit Lachenmann dans "Accanto", *op. cit.*, 65.

L'aura devient le dépôt d'une identité de l'œuvre. Pour exister, l'intégralité fragmentaire qu'est la citation entre en sympathie, vibre, avec cette aura.

Le *Concerto pour clarinette* de Mozart est aussi porteur d'un "pouvoir fictionnel" ou narratif- l'expression n'est pas de Lachenmann, mais de Célestin Deliège⁶. Ce pouvoir revient au pouvoir du *thème* dans les musiques qui conservent un lien avec la tonalité. Le ou les thèmes favorisent la perception des formes, ce sont eux qui les caractérisent. Le pouvoir fictionnel se nourrit de l'imagination mais il permet aussi à l'auditeur de se forger une représentation. Il est si fort que Lachenmann parle, au sujet du *Concerto* de Mozart, de "l'attitude subjective de cette musique, à savoir sa propre nostalgie désespérée d'un monde intact, face à une réalité profondément dérangée à l'extérieur comme à l'intérieur"⁷. Or Lachenmann affirme que son but créatif est de s'opposer à cette totalité car, ajoute-t-il, "c'est ainsi que ces œuvres, à l'origine exemples historiques de l'éveil intellectuel de l'homme, sont des moyens qui bercent d'illusions"⁸, c'est-à-dire qui ne font aujourd'hui que satisfaire une nostalgie. L'univers mozartien n'est-il pas alors perçu comme une sorte de musique des sphères ?

La citation tonale porte en elle-même des caractéristiques qui font qu'elle sonne et même qu'elle sonne bien. Elle possède un certain timbre, qui transporte l'auditeur lors de l'écoute, dans une autre sphère de perception. Ceci est particulièrement sensible dans *Accanto* où les citations sont données dans leur configuration originelle⁹. La citation possède son propre "champ acoustique"¹⁰. Le concerto de Mozart a ici aussi une valeur d'origine¹¹ et de *stimulus*. Le lien entre le *stimulus* et l'œuvre ne se limite pas à d'anciennes pratiques *nécessaires* comme celle de la teneur. La nécessité qui lie la citation et la pièce dans laquelle elle est insérée se fait connaître par le contraste entre les différents champs acoustiques, par le lien que l'écoute attentive doit tisser entre la source et l'œuvre qui en résulte. Elle stimule une production de sens.

La préface de la partition d'*Accanto* est très précise quant à l'utilisation de la bande, c'est-à-dire quant aux interventions de la musique mozartienne. La bande doit contenir le

Concerto pour clarinette de Mozart joué deux fois successivement, sans aucune pause entre les mouvements. La partition ne porte pas les citations écrites, mais seulement les lieux d'intervention de la bande. Ces interventions progressent de la bouffée si courte qu'on ne peut l'identifier aux fragments de plusieurs mesures (cf. mes.93). Voici un tableau possible de concordances.

	Lachenmann <i>Accanto</i>	Mozart <i>Concerto</i>
		1er mouvement
B	33	91
	43	109
	53	125
	69	158
	75	300
		2ème mouvement
C	126	84-85
		3ème mouvement
D	151	36
E	193	86-96
	215	229
	229	251-53
	243	289-290

Ce tableau permet de déterminer une forme, en fonction des différents types de réactions aux antefacts. Un premier parcours permet ainsi de diviser la forme en six parties :

A (jusqu'à la mes. 31) définit le *monde sonore* propre au style de Lachenmann, surtout caractérisé par une impression de trouble en ce qui concerne les timbres. La clarinette est très présente et pourtant elle ne "sonne" pas. Son entrée n'est absolument pas virtuose, bien qu'elle apparaisse paradoxalement comme une réelle performance de soliste.

B (mes. 32 à 79) est riche en citations non encore perçues comme mozartiennes, qui s'entendent comme des tentatives de gestes mélodiques ou harmoniques brefs, nettement reliés à l'idée de tonalité. La citation de la mes. 53 déclenche le début de la sonorité timbrée de la clarinette. **B** renferme en outre deux gestes mélodiques (mes. 37 et 50) qui ne proviennent pas

de la bande et pourtant relèvent expressément de la tonalité, au sens grammatical du terme. Il s'agit d'une quinte diminuée, puis d'une broderie à la seconde. Les réponses de la clarinette à la bande sont très directes et tissent une *articulation simple* pour l'auditeur entre la matière citante et la musique citée.

C (mes. 80 à 140) s'organise entièrement autour d'une réaction à la *pulsation* mozartienne et instaure un temps totalement strié qui contraste avec le temps lisse et relativement imprévisible des deux premières parties. La pulsation, vivante chez Mozart, est ici mécanisée, car elle s'étend à toutes les parties et ne s'exerce que sur des notes répétées. La situation semble se bloquer autour d'une pulsation qui n'organise aucune mélodicité.

D (mes. 141 à 191) est entièrement centrée sur l'introspection du son. Elle n'énonce qu'une seule citation, mais dans l'ensemble elle marque un *retour à la mélodie*.

E (mes. 192 à 248) quant à elle est caractérisée par une prise de pouvoir marquée de la *parole* qui réagit à des citations nombreuses et longues. L'arrivée de la citation est accompagnée de deux effets. Premièrement les cris et vociférations du clarinettiste dans sa clarinette qui instaurent une sorte de double combat : contre la citation qui s'installent longuement, comme pour la faire taire et aussi contre le son même de la clarinette soliste qui se trouve déformé par la voix dans l'embouchure. Secondement le retour de la *pulsation* dès la mesure 194 au piano, cette pulsation passe ensuite aux cordes où elle est frappée avec l'archet. Cette réaction à la citation par la vocalité semble la plus forte car elle excède les limites de la matière instrumentale stricte. Cette phase de conséquences aux citations est particulièrement libre, active, impulsive, articulée, extériorisée par rapport aux deux précédentes qui se limitaient parfois à un systématisme.

F (mes. 249 à la fin), la plus longue, marque un retour à l'esprit du début et une disparition des vraies citations. Cette partie est formée de matières très composites qui retournent peu à peu au silence.

L'interaction entre la matière citée et la matière citante crée un

champ d'activité qui est à proprement parler la forme: l'écriture comme contrecoup de l'audition, l'écriture comme réponse à l'objet culturel. Mais en quoi ces réactions contre le "beau son", contre le pouvoir d'énonciation parfait de la clarinette, contre la souplesse mozartienne, deviennent-elles créatrices?

La réaction la plus surprenante est celle contre le beau son car elle instaure d'emblée une distance infranchissable entre le modèle et le contrechant¹². Les déformations du son ne sont pas de "grotesques exceptions" mais des "éléments créateurs de forme" car Lachenmann ne privilégie pas seulement le son entier comme Nono ou Mahler déjà l'ont fait, mais développe un "rêve instrumental"¹³. Ce rêve se présente comme une sorte d'errance autour du son de la clarinette. Cette errance est métaphorique, elle définit la composition comme un passage d'un domaine instrumental codifié à un domaine illimité, imprévisible. La métaphore est d'autant plus sensible que la source de référence se fait entendre à de nombreuses reprises. La particularité de la citation se tient là, dans cet écart visible et très tendu entre les deux lieux de la métaphore. La citation est le lieu de l'origine - du son "normal" - et la clarinette donne alors le sentiment de produire un son dérivé, dénaturé. Tout autant qu'inversement le son entier de celle-ci semble être l'origine oubliée, oblitérée de la sonorité de celle-là. C'est ainsi que l'entrée de la clarinette ne se fait pas sur une démonstration de virtuosité exposant une forme achevée et parfaite du son mais sur une virtuosité en creux, prometteuse d'une formation possible du son. L'impression est celle d'une source lointaine, presque inexistante, que le reste de la texture instrumentale tente de ne pas couvrir. On trouve aussi dans la partie de clarinette solo non-enregistrée des traces de mélodicité (mes. 49, mes. 64-65) qui donnent à l'auditeur le sentiment d'être en face de "fausses citations". De tels gestes établissent des points de contacts à la périphérie des deux mondes : celui de Lachenmann et celui de Mozart. Le son n'est jamais un but en lui-même, il est considéré comme le résultat d'une action.

Cette nouvelle sonorité est alors perçue comme une *structure*. Cette idée de structure est pour Lachenmann le troisième des aspects fondamentaux du matériau. Construire une structure est ce qui éloigne le matériau de la convention: "saisir le matériau

12- "Le beau son habituel, n'est plus ici une évidence mais au contraire une exception" Lachenmann "Accanto", *op. cit.*, 65.

13- L'expression est de Martin Kaltenecker pour le titre d'un article paru dans le dossier Lachenmann de la revue *Entretemps*, 1 (avril 1986), 71. Il y parle aussi de "musique concrète instrumentale"

comme structure c'est le saisir comme le fruit d'une *intervention* consciente à l'intérieur d'un ordre préexistant"¹⁴. Construire une structure c'est donc "métamorphoser, explorer, compléter" un matériau donné pour en produire un autre totalement nouveau dans lequel on puisse percevoir "la véritable instance spirituelle et poétique" de l'œuvre. Un exemple de structure peut être pris dans le centre de la partie D (151-169), celle de la première grande "cadence". Toutes ces mesures sont une trace négative de la citation qui est placée en tête. Cette citation est une courte phrase descendante, formée de notes conjointes et régulières. En réponse, la clarinette solo se fige d'abord sur un son suraigu, mais petit à petit l'ensemble de la texture (clarinette et orchestre) métamorphose cette idée de désinence, ne la travaillant que sur le souffle, la prolongeant progressivement dans l'extrême grave, ajoutant des *glissandi*, c'est-à-dire forçant les notes conjointes jusqu'aux micro-intervalles. La sonorité lisse et homogène de Mozart devient celle d'un *vibrato* plein de souffle qui introduit une fragmentation du son, une micro-périodicité. Elle établit une jonction entre le timbre à proprement parlé et le rythme, puisque ce *vibrato* régulier peut aussi être issu des valeurs rythmiques régulières du modèle mozartien. L'introspection dans le son transforme l'évidence mozartienne sous l'effet d'un ralentissement en un étouffement.

La seconde réaction concerne l'altération du pouvoir d'énonciation par un ressassement des mêmes phénomènes acoustiques qui conduit parfois au silence. Ce ressassement correspond aux cadences et aux développements lents du début et de la fin de la pièce. Le ressassement exact n'est demandé que dans le cas de la mesure 294, mais il est souvent présent de façon moins évidente.

La composition, pour Lachenmann, peut donc être définie comme une confrontation¹⁵. C'est en cela que la citation trouve sa place, comme matériau sur lequel exercer une opposition. La confrontation naît alors de la double nature des antefacts "en tant que champ de ruines et en tant que nouveau champ de forces"¹⁶ dit Lachenmann, c'est-à-dire comme matériau irrémédiablement dépassé bien qu'encore très prégnant et comme générateur de nouvelles structures. La langue familière

14- Lachenmann. "Quatre aspects fondamentaux du matériau musicale et de l'écoute", *op. cit.* 366.

15- "La composition est sans aucun doute non seulement une «mise ensemble», mais aussi une «mise à l'écart» et encore davantage une confrontation..", Lachenmann. "Zur neuen Musik", 1980.

16- Lachenmann. "Accanto", *op. cit.*, 63.

se défait, mais elle émerge cependant par le biais de la citation, sous forme de lambeaux.

Cette opposition propose un dépassement avec le double sens de supprimer et de conserver. Il s'agit bien de dépasser une contradiction: il faut conserver, tout en mettant fin à. La présence de la musique du passé est lourde. Cette musique est préservée en ce sens où elle n'est pas déformée. A aucun moment Lachenmann ne défigure Mozart. S'il réagit violemment c'est pour créer une *autre* musique. Il ne déforme pas la musique de Mozart comme Kagel le fait de celle de Bach ou de Beethoven, mais il cherche à créer, face à une œuvre qu'il aime, des défenses pour l'écoute, à exercer une nouvelle force d'intériorisation afin de pouvoir appréhender différemment tant l'objet de la citation que sa propre musique.

L'œuvre réalise un déplacement plus qu'un dépassement car Lachenmann combat l'idée de perfection utopique. Il s'éloigne du pouvoir fictionnel propre à la tonalité, même si l'ingérence de la voix tente à sa manière d'en créer l'esprit par une action, mais il déconstruit la langue plus qu'il ne la reconstruit. Il n'élabore pas une grammaire. L'action de Lachenmann, si elle se veut dialectique, est surtout subversive. Il introduit l'indétermination avec des moyens particulièrement efficaces, tels la voix et les percussions, qui constituent des agents très forts d'articulation pour la forme mais qui restent en dehors des considérations d'écriture. Pour Lachenmann le concerto de Mozart est donc à la fois un "fétiche"¹⁷ et un objet à exploiter et à analyser, soit un objet qui permette de recréer des éléments de vocabulaire différents mais comportant des parentés morphologiques.

Cependant Lachenmann ne *joue* pas avec un monde détruit et fragmentaire. Il se retire du morcellement caractéristique de la post-modernité. La dernière partie d'*Accanto*, qui exclut les citations, le montre. Le "contrechant" devient indépendant, il se dégage de sa teneur. Lachenmann parvient à nous donner le sentiment de déductions à partir de réactions élémentaires et assure par là une impression d'unité. Il ne fait pas cette cohésion par une thématique, mais à partir de nouvelles textures, de nouvelles structures qui lui sont propres, tout autant qu'elles réfléchissent l'esprit du temps.

17- Célestin Deliège emploie cette expression dans *Invention musicale et idéologie*. Bourgois: 1986, 375.

MUSIQUE CONCRETE, THEATRE, GENRE

Michel CHION

Dans une notice critique sur ma *Tentation de Saint-Antoine*, une œuvre sortie récemment en compact-disc mais composée en 1984, un journaliste français émet comme réserve qu'elle rabâcherait un genre aussi vieux, à l'en croire, que la musique concrète elle-même : celui du "mélodrame électroacoustique". Une affirmation que je conteste, car si la *Tentation* est bien un "mélodrame concret", je revendique d'avoir introduit l'expression dans ce domaine en 1972, avec *Le Prisonnier du Son*, et surtout je rappelle qu'il s'agit d'un genre différent de la pièce avec récitant, avec laquelle Jean Vermeil affecte de le confondre. La voix, ici, n'est pas celle d'un narrateur au passé comme l'apôtre Jean dans l'*Apocalypse* de Pierre Henry, ou Dante dans le *Purgatoire* de François Bayle, ou d'un lecteur-diseur comme dans d'autres pièces pour bande de Boucourechliev, Mion, Garcia ou Xenakis, basées sur des textes littéraires ; c'est au contraire la voix d'un personnage au présent, qui vit, s'exclame, parle, etc... en direct, sur une scène "acousmatique", c'est-à-dire invisible. Cette différence, qui n'implique nulle hiérarchie mais donne la clé de la démarche ici en cause, c'est la différence même entre le roman, la nouvelle ou le poème épique d'un côté, et de l'autre le théâtre sous