

"Revenons aux choses elles-mêmes!" : à propos de l'esthétique de Helmut Lachenmann

Autor(en): **Kaltenecker, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 70

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927795>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

« REVENONS AUX CHOSES ELLES-MÊMES ! »

PAR MARTIN KALTENECKER

A propos de l'esthétique de Helmut Lachenmann*

Le violoncelle, dans *Pression*, apparaît comme un objet à scruter, à démonter, et dont la fonction resterait encore à découvrir. De même que le percussionniste dans *Air* fait glisser rapidement une baguette sur tous les tuyaux du vibraphone, ou que le pianiste, dans la première pièce du recueil *Kinderspiel* (1980), passe systématiquement du haut en bas du clavier en enfonçant chaque touche l'une après l'autre, l'instrument est ici conçu comme un objet devant lequel on se recule tout d'abord ou dont on approcherait comme pour la première fois. *Pression* traduit une sorte de sidération composée, scrutant en profondeur un instrument-objet, attitude qui n'est pas sans lien avec la philosophie d'Edmund Husserl, posant comme condition de la connaissance une réflexion sur la perception elle-même : celle-ci se décomposera en une succession d'approches partielles, dont l'invariant pourra nous livrer l'essence de tel ou tel objet. Husserl prône ainsi un retour à l'objet (c'est son célèbre mot d'ordre *Zu den Sachen selbst !*, « revenons aux choses elles-mêmes »), qui exige de désencombrer la perception de tout savoir préconçu. Il s'agira d'explorer ce donné, « la chose même » que l'on perçoit, à laquelle on pense, de laquelle on parle, en évitant de forger des hypothèses, aussi bien sur le rapport qui lie le phénomène avec l'être de qui il est phénomène, que sur le rapport qui l'unit avec le Moi pour qui il est phénomène. Cela se fera en sondant successivement et progressivement des limites, en définissant des seuils, la perception elle-même revêtant ce caractère gradué ou circulaire, qui tourne autour d'un objet, dont elle reçoit une suite d'impressions et d'empreintes : l'objet, dit Husserl, se présente comme un flux d'*Abschattungen* – décalques, ombres, silhouettes : « La chose est comme un "même" qui m'est donné à travers des modifications incessantes et ce qui fait qu'elle est chose pour moi (c'est-à-dire en soi pour moi), c'est précisément l'inadéquation nécessaire de ma saisie de cette chose¹ ». Il faut ajouter que ces *Abschattungen* ne font pas l'objet d'un enregistrement passif au greffe de la conscience ; chaque notation, selon Husserl, définit un acte ; la perception phénoménologique est une tension active vers l'objet, qu'il nommera « intentionnalité ».

On peut retenir ce point de départ de la philosophie de Husserl (édifice d'une complexité extrême) pour éclairer la « scène » que présentent certaines pièces de Lachenmann. Là aussi, le sujet se défait de tout *a priori* sur l'instrument (ou la matière sonore qu'il est censé en tirer), en l'occurrence

le son vibré du violoncelle, velouté et glacé, qui naît d'une utilisation à la fois perfectionnée et partielle de l'objet-violoncelle. Il faut alors essayer d'autres manipulations afin d'obtenir ces décalques phénoménologiques qui en donneront l'essence ; Husserl parle quant à lui de « variations eidétiques », qui consistent à se représenter et à imaginer pour un objet donné « plusieurs possibilités d'une modification, d'un être-autrement² ». Ces variations (par exemple les cinq sections qu'on peut relever dans *Pression*) se présentent pour l'auditeur comme une entreprise d'exploration, où l'instrument est démonté comme par un enfant ou quelqu'un d'ignorant, qui passe, au début de la pièce, de haut en bas sur les cordes en réussissant seulement à produire l'ombre d'un son. Selon les termes de Lachenmann, l'instrument devient alors un « ustensile » (*Gerät*) que l'on « manipule » (*hantieren*), mais il est renouvelé par cette régression subtile. Et c'est sur ce point que le compositeur situe la différence de sa musique avec celle de Holliger : « Ni les appareils de radio, les têtes de flûtes à bec, tout l'arsenal pulmonaire dans *Pneuma*, ni mes propres branches séchées et mes cravaches dans *Air* n'étaient vraiment "nouveaux" ; était nouveau, pour le dire de manière un peu osée, le contexte "méta-philharmonique", qui rendait raisonnables et comme allant de soi ce qui pourrait sembler une extravagance. La différence essentielle entre son point de départ et le mien m'apparut en revanche déjà à cette époque : alors que dans *Air*, les instruments, placés dans le voisinage suspect des ustensiles, s'y intègrent peu à peu, et que le jeu instrumental descend au niveau profane d'une "manipulation", les ustensiles s'ennoblissaient chez Holliger et se transformaient en instruments, leur manipulation prosaïque redevenant en fin de compte un jeu musical »³.

LA FORME MUSICALE DU MIEL

Le devenir-ustensile de l'instrument est un point central de l'esthétique de Lachenmann et l'un des catalyseurs constants de son imagination sonore ; il lui arrive de parler des instruments comme de meubles qu'il faut démonter et remonter, puisqu'ils représentent pour lui un « mobilier culturel »⁴. L'instrument est toujours pour lui un composé de différents ustensiles qu'il s'agit de désembaïter, opération qui passe souvent par une sous-utilisation : dans *Pression*, le son vibré est une exception, et le violoncelle utilisé comme

* Cet article est tiré du livre de Martin Kaltenecker sur Helmut Lachenmann, à paraître prochainement chez Van Dieren Éditeur, qui en a aimablement autorisé la reproduction partielle.

1. Peter Prechtel, *Edmund Husserl*. Hambourg : Junius, 1998, p. 21.

2. Prechtel, *op. cit.*, p. 72.

3. ME, p. 157.

4. ME, *ibid.*

instrument à percussion, produisant des bruits opaques, des souffles, des crissements, qui renseignent sur la matière, bois et crins. En 1970, Lachenmann compose dans cet esprit une courte étude radicale pour piano, intitulée *Guero* (d'après un instrument de percussion sud-américain) et qui se joue sans qu'aucune touche ne soit enfoncée, le pianiste se trouvant ainsi « séparé » de son savoir et de sa technique afin de se retrouver lui-même comme musicien⁵. Le piano sera redéfini comme une « variante en six claviers » du guero, exploré avec des glissandos, simples ou doubles, avec les ongles ou la pulpe du doigt, à vitesse variable, exécutés sur les touches, blanches ou noires, sur leurs tranches respectives, ainsi que les chevilles et sur les cordes entre chevilles et étouffoirs.

Cette attitude consistant en un recul, une redéfinition et une transformation de l'objet, n'est pas sans parentés avec le travail poétique de Francis Ponge, de son « parti pris de choses » (marqué d'ailleurs par la phénoménologie grâce à la lecture des œuvres de Merleau-Ponty). A partir des années 20, Ponge chercha la voie d'une poésie sans lyrisme, des antidotes à la rhétorique, une manière de matérialisme qui passerait par la « tentative d'assassinat du poème par son objet ». Ses textes se font alors purement descriptifs, tirant à chaque fois différents registres ou « claviers » métaphoriques, produisant en somme ce que Husserl appelait des décalques, et cernant toujours de plus près un objet – savon, appareil de radio, mimosa, crevette, galet... – en comprenant l'expression non comme effusion, mais comme un long effort qui en exprimerait le jus essentiel. Dans la douzaine de pages consacrées à la guêpe, rassemblant des notations prises en l'espace de quatre ans, on lit ainsi : « Analogie de la guêpe et du tramway électrique. Quelque chose de muet au repos et de chanteur en action. Quelque chose aussi d'un train court, avec premières et secondes, ou plutôt motrice et baladeuse. Et trolley grésilleur. Grésillante comme une friture, une chimie (effervescente) » ; plus loin, elle deviendra « siphon ambulant », un « chaudron à confitures volant », enfin la « forme musicale du miel »⁶. Ces multiples pinces métaphoriques, au moyen desquelles le poète retourne et fouille un objet afin d'en renouveler la perception, ne sont pas sans équivalents musicaux : dans la cadence centrale de *Notturmo*, quand la cymbale prend le relais du violoncelle, on la saisit comme une sorte d'équivalent, métaphorique et déformé, de l'instrument soliste, puisque actionnée comme lui avec un archet de contrebasse. L'œil perçoit un collage surréaliste

(corps de l'instrument à cordes est transformé en rond d'airain), mais l'oreille entend les sons produits comme l'écho rauque et métallisé du son vibré du violoncelle.

Chez Ponge affleure également l'idée de déduire la structure même du texte poétique ou certains de ses traits de l'objet qu'il se propose de scruter. « Plus de sonnets, d'odes, d'épigrammes : que la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet » dit-il, ou encore : « Même à la pensée [le poète] doit faire prendre une pose d'objet »⁷. *La Seine*, texte d'une longueur inhabituelle, devient un discours-fleuve ; dans *Pression*, de même, deux parties se distinguent (sections 1 à 3 et 4 à 5) qui s'opposent et se répondent en ce que les actions de l'une découlent de la main qui appuie sur l'instrument (glissandos, pression...), et dans la seconde, de gestes où elle rebondit ou part de lui (sons-fusées, pizzicatos...). Le découpage étant ainsi déduit de deux types de manipulation de l'objet, on peut dire que *Pression* présente une « forme manuelle ». Le plus souvent, les textes de Ponge revêtent pourtant des formes étendues, tout en approches successives, en étapes, incluant des répétitions, voire la reformulation de certaines notations, donnant l'impression de l'observateur qui tourne autour de l'objet, le recueil *Comment une figue et pourquoi* fixant par exemple les étapes d'un tel processus à travers une réécriture constante des mêmes impressions. Ce tâtonnement est inévitable afin de « déranger les classifications habituelles » et il passe par des décalques toujours incomplets : « Que l'imperfection des termes permette une nouvelle induction de l'humain parmi les signes déjà trop détachés de lui et trop desséchés, trop prétentieux, trop plastronnants »⁸.

Le texte de Ponge s'oppose ainsi au *Dinggedicht*, au poème-objet de Rilke, qui tente de donner dans un court espace — le sonnet très souvent — un équivalent de l'objet contemplé, saisi à travers un réseau dense de métaphores fusionnées. Si la concentration est chez Rilke l'équivalent d'une compression, elle prend chez Ponge et Lachenmann la figure d'une exploration concentrée⁹ et d'une façon de journal phénoménologique lentement constitué, dont la longueur est essentielle. Dans le quatuor à cordes *Gran Torso* (1972), Lachenmann tentera de trouver des modes d'enchaînement logiques pour ce que nous avons appelé des décalques, sans, dit-il, « que la pensée polyphonique structurante ne mette en péril la présence haptique du son produit sur l'instant »¹⁰.

5. ME, p. 384.

6. *La Rage de l'expression*. Paris : Gallimard, 1976, pp. 15-27.

7. *Méthodes* (Pléiade, p.533) et *Le Parti pris des choses*, op. cit., p. 130.

8. *Méthodes*, op. cit., p. 521 et *Parti pris*, op. cit., p. 128.

9. On trouve dans les esquisses d'*Accanto* cette phrase significative : « Le soliste pratique aussi une autre sorte de responsabilité par rapport à son instrument ».

10. ME, p. 197.

« Apogée négative » dans « Gran Torso » de Helmut Lachenmann

(© Breitkopf & Härtel)

LE TACT

Dans le nadir du premier quatuor, quand les musiciens exécutent simplement des mouvements circulaires sur le corps de l'instrument, ils sont d'une certaine manière eux-mêmes auditeurs autant qu'exécutants. De plein-pied avec le public, ils donnent l'image de cette écoute concentrée à l'extrême dont Lachenmann parlait dans une conférence à Ulm en 1964 : « Le processus d'écoute s'est absolument renouvelé. Il signifie une concentration sur les événements acoustiques qui se déroulent dans le temps. Voilà l'unique chemin conduisant vers le matériau et la clef du contact perdu ou que l'on croit perdu entre le matériau et la disponibilité des auditeurs »¹¹. Mais c'est également la représentation de cette tension phénoménologique que décrit Merleau-Ponty : « Quand je comprends une chose, par exemple un tableau, je n'en opère pas actuellement la synthèse, je viens au-devant d'elle avec mes champs sensoriels, mon champ perceptif, et finalement avec une typique de tout l'être possible, un montage universel à l'égard du monde... Le sujet ne doit plus être compris comme activité synthétique, mais comme ek-stase »¹².

Chaque œuvre de Lachenmann représente en somme une toccata, fondée sur un toucher concentré. Le mot *Abtasten* revient souvent chez Lachenmann : il désigne le toucher, l'exploration tactile, le sondage, mais s'apparente également au « tâtonnement » français (et au « taste-vin ») – toucher concentré qui ne bouscule rien, toucher qui a du tact. Le terme revêt cependant plusieurs significations : c'est le geste même de l'instrumentiste, mais également, comme nous l'avons vu dans *Gran Torso*, une manière de projeter une forme en faisant passer une certaine catégorie sonore (le soufflé, le poussé, le brisé, le perforé...) sur l'ensemble de la matière instrumentale disponible, ainsi scannée ou passée au crible. Central dans l'esthétique de Lachenmann, le toucher l'est aussi dans une tradition philosophique qui le considère, comme c'est le cas chez d'Aristote, comme le sens le plus important. Dans le *De Anima*, Aristote le décrit comme le sens primordial (I, 413b 5) qui permet de survivre, étant le « sens de l'aliment » (414 b5 et 434-435), le sens « le plus développé » (421a18), celui « hors duquel aucun autre sens n'existe, tandis que le toucher peut exister sans les autres sens, beaucoup d'animaux ne possédant ni la vue, ni l'ouïe, ni la sensation de l'odeur (415a5) » Et l'on peut suivre alors, comme Jacques Derrida l'a fait dans un texte récent, ce thème de « l'haptocentrisme »¹³, sous ses différentes harmonisations : chez Berkeley, des Sensualistes du XVIII^e siècle comme Maine de Biran (« toutes nos sensations sont une espèce de toucher », la vue même étant considérée comme tactile¹⁴) ou encore chez Diderot qui écrira : « Je trouvais que, de tous les sens, l'œil était le plus superficiel ; l'oreille le plus orgueilleux ; l'odorat le plus voluptueux ; le goût le plus

superstitieux et le plus inconstant ; le toucher le plus profond et le plus philosophique »¹⁵. Kant, qui comprend la sensibilité comme forme de la connaissance¹⁶, divise les cinq sens en ceux qui sont mécaniques, « plutôt objectifs », orientés sur une représentation (le toucher, la vue et l'ouïe) et ceux qui sont chimiques, plutôt subjectifs, visant un plaisir (goût et odorat)¹⁷. Or le toucher est le seul qui conduise à une « connaissance extérieure et immédiate ; pour cela même, il est aussi le plus important et celui qui renseigne de la façon la plus sûre, étant en même temps le plus grossier, puisque la matière, sur la surface formelle de laquelle le toucher doit nous informer, doit être dure ». Et Kant ajoute de façon significative que seul le toucher (et non pas la vue, dépendante de la lumière) nous permet de nous faire une idée d'une forme corporelle¹⁸. Enfin, le même motif se retrouve enfin dans la phénoménologie ; Derrida cite ce passage de *Ideen II* de Husserl : « Toute chose que nous voyons est une chose tangible et, en tant que telle, renvoie à un rapport immédiat au corps propre, mais non en raison de sa visibilité. Un sujet qui ne serait doté que de la vue, ne pourrait avoir absolument aucun corps propre apparaissant. Le corps propre ne peut se constituer en tant que tel originairement que dans le toucher »¹⁹.

Cette traditionnelle défiance vis-à-vis de la vue et la prééminence accordée au tactile tiennent aussi, très probablement, à la *réflexivité* du toucher : la main qui touche un objet se touche elle-même ; les renseignements qu'elle fournit sont doubles, sa puissance est à la fois « ek-statique » (pour reprendre le terme de Merleau-Ponty) et réflexive²⁰. Lachenmann, d'un autre côté, définira l'enjeu, « l'objet » de la musique – et c'est là l'élément fondamental de son esthétique – comme « la perception qui se perçoit elle-même »²¹. On assiste donc chez lui à l'opération centrale consistant à transposer dans l'ouïe la structure réflexive qui caractérise le toucher : chez Lachenmann, l'ouïe sera hantée par le toucher, l'oreille par la main. Ceci impliquera un passage en force, qui peut expliquer certaines des résistances que provoque sa musique (si tant est, comme dit Claudel, que « la vue est l'organe de l'approbation active, de la conquête intellectuelle, tandis que l'ouïe est celui de la réceptivité »²²). Chez Lachenmann, l'ouïe doit s'activer, l'opération esthétique (esthésique plus exactement, celle des sens) est double, elle désire forcer l'oreille à une écoute à la fois active et auto-réflexive.

Il faut compléter ces remarques en rappelant la thématique, elle aussi très riche, de ce que Kant nomme le « vicariat » des sens²³, la contamination inévitable d'un sens par l'autre. On pourrait l'illustrer en suivant la construction, au XVIII^e siècle, du mythe d'une « musique aveugle ». Diderot par exemple, dans sa *Lettre sur les Aveugles*, s'attache à démontrer la perfection et l'autonomie possibles

11. Cité par Gianmario Borio, *Materialdenken*, Mayence : Schott, 1994, p. 115.

12. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cité d'après Lyotard, p. 65.

13. Jean-Luc Nancy, *Le toucher*, Paris : Gallilée, 2000 (pour l'haptocentrisme, voir *ibid.*, p. 55 sq.)

14. *Ibid.*, p. 165.

15. *Ibid.*, p. 162.

16. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Francfort : Suhrkamp, vol. XII., § 8-10.

16. *Ibid.*, § 14.

17. *Ibid.*, § 15.

18. *Le toucher*, *op.cit.*, p. 197.

20. Voir le commentaire par Derrida d'un passage de *Ideen II*, dans *Le Toucher*, *op.cit.*, p. 187 sq et les développements de Jean-Luc Nancy dans *Les Muses*, Paris : Gallilée, 1994, pp. 35 et 53.

21. *ME*, p. 117.

22. *La Peinture hollandaise*, Paris : Gallimard, 1967, p. 67.

23. *Anthropologie*, § 27.

Handwritten musical score for three staves (I, II, C) with tempo markings $\frac{9}{4}$, $\frac{10}{4}$, and $\frac{6}{4}$. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "arco stop" and "pppp". Handwritten annotations in German provide performance instructions, such as "(unhörbar weiter schreiben, gelegentlich hörbar werden)" and "auf Umspannung achten".

d'une ouïe remplaçant la vue perdue, en produisant une suite d'exemples d'aveugles qui reconnaissent les couleurs au toucher ou des figures géométriques par intuition, qui discernent les vraies médailles de leurs imitations, qui voient « par la peau » ou gardent la mémoire d'un lieu « au bruit des murs et du pavé »²⁴. Les différents arts paraissent cependant hantés ou tentés par une telle redistribution des fonctions, pour accaparer et concentrer toutes les forces au profit du sens qu'ils explorent eux-mêmes : Braque disait ainsi que « ce n'est pas assez de faire voir l'objet, il faut encore le faire toucher »²⁵. Et Jean-Luc Nancy écrit à propos de ce qu'il nomme l'opération de la pluralité des arts : « Elle isole ce que nous nommons un "sens" ou une partie ou une allure de ce sens, elle l'isole pour le forcer à n'être que ce qu'il est, hors de la perception signifiante et utile. L'art force un sens à se toucher lui-même, à être sens de ce qu'il est. Mais ainsi, il ne devient pas simplement ce que nous appelons "un sens", par exemple la vue ou l'ouïe : en quittant l'intégration du "vécu", il devient aussi autre chose, une autre instance d'unité, qui expose un autre monde, non pas "visuel" ou "sonore", mais, précisément, "pictural" ou "musical" »²⁶.

Chez Lachenmann, en tout état de cause, la part de la vision est loin d'être inessentielle, et surtout dans le cadre de ce « deuxième style » qu'illustre la « musique concrète instrumentale ». L'effet métaphorique de la cymbale de *Notturmo* prenant le relais du violoncelle est renforcé par la vision, de même que celui des branches cassées dans *Air*, auxquelles répondent en écho des pizzicatos secs, effet quasiment perdu dans l'audition pure. La préface de *Pression* indique d'ailleurs que la pièce doit être si possible jouée par cœur et aucun pupitre en tout cas n'empêcher le regard de se poser sur l'instrumentiste. La scène de la perception ne s'ouvre chez Lachenmann ni sur un mimodrame muet, ni sur un art acousmatique, caché derrière le rideau pythagoricien ; elle relève plutôt de l'opéra, joignant la vue à l'ouïe redéfinie comme toucher réflexif.

24. *Lettre sur les aveugles*. Paris : Gallimard, 1966, pp. 379 et 387. Voir aussi les deuxième, quatrième et cinquième des *Additions de 1782*. — L'haptocentrisme est sans doute anti-platonicien (voir le *Phèdre*, 31) ; il est exprimé par exemple par Hegel (*Esthétique*, I, chapitre 3, 1, « L'idéal en tant que tel ») ou Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, p. 270).

25. *Cahiers*. Paris : Edition Maeght.

26. *Les Muses*, op. cit., p. 42.