

... écoute cet instant...
Helmut Lachenmann / Luigi Nono
... listen (to) this instant...
Helmut Lachenmann / Luigi Nono
Laurent Feneyrou

Volume 13, Number 2, 2003

Qui écoute? 1

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902273ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902273ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Feneyrou, L. (2003). ... écoute cet instant... Helmut Lachenmann / Luigi Nono. *Circuit*, 13(2), 51–80. <https://doi.org/10.7202/902273ar>

Article abstract

The works of Luigi Nono and Helmut Lachenmann have always explored the notion of listening. Where as Nono's approach takes the form of a critique which radically distinguishes listening from seeing, giving way to a dialogical mode of thought, Lachenmann thematizes the tactile perception of sonic phenomena, in which an intersubjective approach gradually resonates with ideas borrowed from contemporary Japanese philosophy. A presentation of the theoretical foundations of these two musicians, as well as a discussion of their translation into music, this article brings to light their differences of approach.

...écoute cet instant...

Helmut Lachenmann/Luigi Nono

Laurent Feneyrou

I

Selon Helmut Lachenmann et Luigi Nono, composer signifie éliminer tout *habitus*, toute manière d'être acquise, connaître, sentir, dévoiler en les censurant tous les *a priori* de la composition. Nono aimait à citer Ludwig Wittgenstein :

En philosophie, on se sent contraint à regarder un concept d'une façon déterminée. Ce que je fais consiste à poser ou même à inventer d'autres façons de le considérer. Je suggère des possibilités auxquelles vous n'aviez jamais pensé. Vous croyiez qu'il y avait une seule possibilité ou deux maximum. Mais moi, je vous ai fait penser à d'autres possibilités [...] et je vous ai libérés de votre crampe mentale¹.

Si composer équivaut à produire de nouvelles représentations, le musicien ne crée que négativement, récusant les pensées et les écoutes antérieures, et singulièrement tonales. Le paradoxe de l'œuvre tient désormais dans la nécessité de donner forme au mouvement de libération et de donner voix à ce que vise l'effroi de ces pensées ainsi sacrifiées. Ses processus de variation et d'évolution (*Entwicklung*), indifférents aux règles séculaires de la permutation comme aux normes du sérialisme, se distinguent radicalement des développements classiques. Composer y désigne le dépassement des catégories de l'harmonie et du contrepoint.

Un indice stylistique essentiel des structures vocales dans l'œuvre de Nono est la médiation entre l'horizontal et le vertical dans le chœur. Impossible de parler encore dans le deuxième ou dans le neuvième mouvement du Canto sospeso d'homophonie ou de polyphonie. La médiation entre les voix ne se fait ni dans le sens harmonique traditionnel, ni par le contrepoint, parce qu'il ne s'agit en aucun cas ni d'un simple complément ni d'un enrichissement de la structure musicale. Comme dans les œuvres

1. La citation de Ludwig Wittgenstein apparaît dans les textes « Pour Helmut » (1983) et « Ses paroles, ses grandes et dramatiques solitudes » (1984). Elle est extraite d'une lettre du philosophe à son biographe anglais, et citée par Aldo Gargani dans *Wittgenstein tra Austria e Inghilterra*, Turin, Tirrenia-Stampatori, 1979, p. 15. Cf. Nono (L.), *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 451 (traduction de l'italien, Laurent Feneyrou, LF).

instrumentales, la fonction de chaque son dans les compositions chorales est celle d'une continuation d'un autre son².

Ou encore :

La technique de composition de Nono s'est distinguée dès le début par la nécessité historique de se libérer non seulement de tout traitement thématique, mais surtout d'une réflexion thématique que l'on ne peut plus dissocier d'une pensée tonale. La note, appréhendée isolément par la conduite fondamentalement pointilliste de la musique, et non-réitérable dans la synthèse de ses qualités, devait acquérir une relation multiple avec son environnement, de manière à effacer l'expression d'un geste momentané au profit d'une constellation parcellisée. Non pas que la note se réduisit à sa pure valeur locale, mais elle devenait au contraire partie prenante d'un tout, comme c'était le cas dans la musique ancienne, car c'est de cette totalité qu'elle retirait son pouvoir de signification³.

En limitant la série, et en renonçant à ses dimensions causales, motiviques et thématiques, Nono éliminait toute tentative de réinsertion d'une mélodicité « sentimentale ».

L'œuvre se libère des atavismes thématiques et atteint à une autre mélodie, laquelle n'a plus rien à voir avec les schémas classiques et romantiques, mais s'exprime à travers les métamorphoses dynamiques et timbriques de la musique devenue corps acoustique unique, élevant ainsi les dimensions secondaires, la dynamique, la densité et le timbre, au rang d'éléments constitutifs du sens musical et fondateurs d'un nouveau *melos* — désignant indifféremment les chants instrumentaux (*Canti per 13*, 1955, pour ensemble, ou *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkowskij, 1987, pour orchestre divisé en sept chœurs), vocaux ou choraux (*Il Canto sospeso*, 1955-1956, pour solistes, chœur et orchestre), comme « résultat en voûte d'une multiplicité de relations constamment en mouvement » (Lachenmann). Ou, selon Nono, une *mélodie de la simultanéité*, car « la mélodie ne doit plus être considérée dans son déroulement, perspective caractéristique de la musique tonale⁴ », de sorte que « la forme musicale se comprend comme assemblage de sons isolés, déterminés et stationnaires⁵ ». Or le son constitue une entité complexe, un organisme vivant, disposant d'un rythme, d'un timbre et d'une dynamique capables d'associations. Si la musique de Nono n'est pas sans affinité avec le langage, contrairement à celle de Lachenmann, sa conception stylistique et compositionnelle est ouverte, traduisant une conscience fondamentalement galiléenne, décentrée. Disparaît toute tentation doctrinale de système, et prévalent au contraire les idées de liberté, de cheminement dans des espaces sonores. La note a déjà une valeur spatiale, et la série prédispose au langage et à un comportement autonome sur le plan expressif. En somme,

Nono soustrait Webern, pour se soustraire lui-même, de la logique d'un langage qui serait refondé mais pour être réduit à l'utilisation uniforme, sinon unilatérale, chargée d'idéologie encore ptolémaïque, médiévale en fait, de l'unicité linguistique, du

2. Boehmer, K., « Über Luigi Nono », dans *La Fabrica Illuminata*, livret de disque, Wergo 60038, p. 7 (traduction de l'allemand, LF).

3. Lachenmann, H. (1969), « Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik », dans *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1996, p. 250, qui précise, dans le même article, p. 248 : « Le travail de composition se heurte aujourd'hui à un problème presque insoluble. Composer pour la société où nous vivons ou contre cette société, c'est pour elle la même chose, et le compositeur court le risque — surtout s'il veut toucher cette société au vif — de se voir sournoisement récupéré par elle. Ainsi, le problème majeur de la composition est aujourd'hui le suivant : comment libérerai-je le matériau musical des significations établies, et fausses, dont il est porteur dans la société, de manière à avoir envers cette société, en tant qu'artiste créateur, une attitude libre et critique ? » (Traduction de l'allemand, Thierry Doumenc et LF.)

4. Nono, L. (1960), « Diario polacco '58 », dans *Écrits*, op. cit., p. 290 (traduction de l'allemand, LF).

5. Lachenmann, H. (1991), « Von Nono berührt », dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 297 (traduction de l'allemand, LF).

langage reclus dans son unique possibilité constitutive, dans une dernière analyse dogmatique et sublimatrice, que pratiquaient et propageaient les partisans du sérialisme intégral et de Webern, son prophète⁶.

Nono accentue encore la réduction en récusant toute transposition de la série, privilégiant rapports et proportions, et mettant en crise un Absolu sériel — au sens d'*absolutum*, de séparé, voire d'absolus de l'écharde du fini, « dégagé, affranchi et libre de tout ce qui peut être pensé en dehors de lui » (Schelling). L'Absolu, comme liberté océanique, qui ne connaît plus de rivage, s'oppose à l'insularité de Nono, musicien du *mare nostrum*, de l'archipel méditerranéen, où le navigateur approfondit sans nostalgie l'Un scindé. Son odyssee est le lieu d'un dialogue, d'une confrontation, de rencontres : *Incontri*, selon le titre de son œuvre pour ensemble (1955). Dans cet archipel, Nono retrouvera, au cours des dernières années, et singulièrement dans *Caminantes... Ayacucho* (1986-1987, pour contralto, flûte basse, orgue, chœur, orchestre et dispositif électronique), les mondes du philosophe Giordano Bruno, lieux de la matière infinie, univers sans limite, ni terme, ni surface, où le centre est partout, et où les lieux et les temps se superposent dans la simultanéité. Ni une seule terre, ni une seule île, ni un seul centre, ni un seul horizon, ni un seul monde... *Prometeo* (1981-1984), divisé non en actes, mais en îles sera ce monde secret, âme du monde, miroir vivant de l'univers, sur les traces de l'atome brunien. Alors la voix n'est plus une voix simple, mais une voix qui résulte de l'harmonie de beaucoup d'autres, pour paraphraser le Bruno de *De la cause, du principe et de l'un*. Dans chaque son, dans chaque voix, dans chaque fragment se donne une infinité de perceptions infimes ouvrant au Possible. Au sein de l'unité des structures harmoniques du *Second stasimon de Prometeo* se forge l'idée que l'être est « multimodal, multiforme et multifiguré⁷ », et que chaque harmonie est un miroir de toutes les autres, où subsiste le même matériau, et où la pluralité des sens naît précisément de l'unité des rapports harmoniques. Dès lors, dans l'œuvre de Nono, « les sons ne sont pas importants en eux-mêmes mais dans leur relation avec les sons environnants⁸ ».

Dans ce contexte était déjà né un autre sérialisme, celui de l'entrée dans le son, non hermétiquement replié sur lui-même et annonçant l'œuvre électronique. Dès *Varianti* (1957, pour violon, cordes et instruments à vent), et plus encore dans *La Terra e la Compagna* (1957, pour solistes, chœur et orchestre), dans les *Cori di Didone* (1958, pour chœur et percussion), ou dans le *Diario polacco '58* (1958-1959, pour orchestre), la composition porte non plus sur des intervalles ou des groupes, mais opère directement sur la corporéité du son. Contre le sérialisme intégral, son orthodoxie et sa lecture abstractive de Webern, contre une détermination mathématique de la composition musicale, indissociable d'une métaphysique de la conception scientifique du matériau, contre donc ceux que Nono qualifiait volontiers de « géomètres cadastraux de la musique » et leur pointillisme, la musique accuse son refus d'assujettissement ou de reconduction aux sciences exactes. Aussi l'héritage de Webern est-il saisi dans la perspective historique de

6. Pestalozza, L. (1991), *L'opposizione musicale*, Milan, Feltrinelli, p. 124 (traduction de l'italien, LF).

7. Bruno, G. (1996), *De la cause, du principe et de l'un*, Paris, Les Belles Lettres, p. 280 (traduction de l'italien, Luc Hersant).

8. Pauli, H. (1974), « Luigi Nono », dans *Dictionary of Contemporary Music*, New York, Dutton, p. 515 (traduction de l'anglais, LF).

l'école franco-flamande et de ses constructions. Comme le souligne Luigi Pestalozza, Webern est, pour Nono, le musicien nouveau, parce que, tout en développant à l'extrême une nouvelle technique de composition, capable de conserver la musique aux sciences humaines : comment et pourquoi la musique peut être et doit être un art dans l'*hic et nunc* social, culturel, matériel, technologique, dans lequel le musicien vit et intervient ? Ou encore, comment la musique peut être et doit être art, et non science exacte, afin d'être histoire ? L'écoute est fondamentalement l'écoute non d'une harmonie, d'un contrepoint, d'un motif ou d'un thème, mais celle d'une limitation, d'une simultanéité et d'un décentrement. De là sans doute l'ultérieure insistance sur la distance, *lontananza*, et sur l'écho, *èchō*, condition même de l'écoute, *akroasis*, comme renouvellement, récurrence d'une écoute première. Traces, chœurs lointains, ...*wenn aus der Ferne*... du quatuor *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980). « Souvenir lointain — Quasi écho », chante le *Premier stasimon* de *Prometeo*. Mais le *Prologue* avait déjà prophétisé la brisure : « Écoute / La voix ne résiste pas dans l'écho. »

Ce décentrement se retrouve dans l'utilisation du miroir qui articule nombre d'œuvres, de mouvements, de fragments et de gestes tranchants — *Canti per 13, Incontri, Il Canto sospeso, Varianti, Sarà dolce tacere* (1960, pour huit voix). L'héritage franco-flamand, mais aussi celui de Berg, de Webern et de Maderna sont manifestes. L'intérêt de Nono se porte autant sur l'instant où se plie la forme, un instant souvent signalé par un événement musical (répétition, tessiture peu utilisée, dynamique extrême...), que sur la rétrogradation de chaque son recomposé dans sa rétrogradation. Miroités, ces sons réfléchissent, mais ne retiennent rien, dévient, usent toute présence, et les miroirs traduisent la nature phénoménique de la réalité — *phainomena*, comme négation, absence, et non étant (*ta onta*), sans la consistance de la chose qui est. Brillant, luisant, manifestant, rendant visible, et reconduit à son étymon lumineux, le phénomène est le *là* du dévoilement de la chose, non la chose vraie, en soi, non la vérité de la chose dans sa présence, mais l'assertion de la nécessaire latence de cette vérité, comme si s'affirmait ici qu'il ne nous est donné d'écouter que des reflets. La différence entre l'attaque du son, dans sa forme originale, et son extinction, dans sa forme rétrogradée (et inversement), la différence entre l'entrée d'un son dans une texture et son éviction modifie le déroulement du *continuum*. Autrement dit, la rétrogradation donne à écouter l'évanouissement du son de la forme originale, et inversement. Cette modification est d'autant plus manifeste dans les œuvres où Nono utilise, sériellement ou non, puis électroniquement ou non, la technique du *delay*, du retard, de l'ajournement — ce rapport entre l'original et sa transformation détermine une relation entre présent et passé, et maintient un rapport entre quelque chose de vivant et l'ombre d'un *essere-stato*. La translation d'un son vers un temps plus ou moins différé, ou son anticipation, son attente, sinon son désir, contrarie d'autant la linéarité de l'écoute que le son émis se trouve éloigné du miroir, renouvelant le miroir de l'écoute, où une même note est écoutée simultanément de soi et de l'autre miroité, acmé de la relation, du dialogue, de la confrontation, de la rencontre.

II

Lachenmann accentue encore la critique de la tonalité, ce dispositif esthétique légué par la tradition, cet appareil imposant ses tabous et ses tensions consonance/dissonance réitérées, ce « médium sensible d'une sclérose sociale⁹ », non seulement donc comme système harmonique, mais aussi de ce qui, à travers les autres paramètres, servait à le magnifier, et dont la fonction s'est conservée dans les techniques et les déviations d'une musique sérielle explicitement et exclusivement fondée sur l'expérience immédiate de son aspect — techniques et déviations dont Lachenmann usa toutefois, parcimonieusement. Ni subjectivisme irréfléchi, ni structuralisme positiviste mystifiant des procédés de construction.

Dans les années cinquante, la musique sérielle éprouva l'insuffisance des moyens compositionnels qu'elle avait élaborés. En d'autres termes, l'utilisation même de la gamme tempérée implique déjà un effet tonal, de même que l'utilisation des techniques de jeu traditionnelles : crescendo, sforzato, évolution linéaire, trémolo, coup de cymbale, silence de l'orchestre..., ne sont que des clichés régis par la pensée tonale, qui, dans le cadre de la tonalité, exercent tous une fonction en rapport avec un devenir harmonico-mélodique¹⁰.

Ou encore, ceci :

Les compositeurs sériels ont fait l'expérience que notre société réagissait justement à ces reliquats tonaux involontaires et refusait tout au mieux le reste, l'ignorait ou bien l'annexait comme un coloris exotique, quasiment comme une dissonance tonale brutalement élargie — aussi longtemps tout du moins que ces restes n'étaient guère à leur tour englobés et intégrés par une technique compositionnelle qui leur était adéquate et les privait de ses effets pervers¹¹.

Ainsi, la dimension pathétique de l'œuvre de Nono tiendrait au fait qu'avec l'intégration de la note dans la structure et son isolement dans l'ordonnement sériel, l'aspect du geste provenant de la pratique tonale n'était pas éliminé mais seulement réduit, où sa valeur expressive naît de sa singularité. Timbre et intensité restaient liés aux moyens instrumentaux ou vocaux traditionnels, et reconduisaient les anciennes catégories de la production tonale, malgré l'évitement de leurs fonctions spécifiques.

Ce que je veux [...], c'est toujours la même chose : une musique qui ne découlerait pas d'un quelconque acquis intellectuel préalable, mais relèverait seule de la clarté et de la logique de la technique compositionnelle ; une musique à la fois comme expression et objet esthétique d'une curiosité prête à tout interroger, mais capable en même temps de démystifier un progrès seulement apparent¹².

En un sens, Lachenmann radicalise les thèses de Brecht et d'Eisler sur le *Verfremdungseffekt*, l'effet de distanciation, ou d'étrangeté : « Distancier un processus ou un

9. Lachenmann, H. (1975), « Mahler — eine Herausforderung », dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 267 (traduction de l'allemand, Martin Kaltenecker, MK).

10. Lachenmann, H. (1971-1972), « Zum Verhältnis Kompositionstechnik — Gesellschaftlicher Standort », dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 94 (traduction de l'allemand, MK).

11. *Ibid.*

12. Lachenmann, H. (1971), « Werkstatt-Gespräch », entretien avec Ursula Stürzbecher, dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 152 (traduction de l'allemand, Christina Preiner).

caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité¹³. » De même, composer, c'est distancier ce qui est familier. Rien n'est plus offert. Brecht et Lachenmann produisent une critique des consciences aliénées dans l'idéologie spontanée et des conditions de leur existence. Par la critique, sociale et théâtrale, Brecht tint le quotidien à distance, en dérégla la monotonie, et fit surgir en son sein l'insolite. Sa *praxis* fut une *praxis* de la secousse, de l'à-coup, du bond, du soubresaut, de l'écart non organique, entre les éléments de l'œuvre, dissipant l'illusion scénique. Ou, comme l'écrit admirablement Barthes : « L'art critique est celui qui ouvre une crise : qui déchire, qui craquelle le nappé, fissure la croûte des langages, délie et dilue l'empoisement de la logosphère ; c'est un art épique : qui discontinue les tissus de paroles, éloigne la représentation sans l'annuler¹⁴. » Déchirures, *songs* ou apologues, ce déliement des articulations ou ces intervalles réservés à la prise de position critique, mènent l'œuvre d'art à sa dislocation, vers laquelle celle-ci gravite historiquement. Célèbre était son aversion pour les symphonies de Beethoven, le *Gesamtkunstwerk* wagnérien et les musiques introspectives, hypnotiques, d'ambition culinaire, où l'auditeur se perd, de laquelle il s'enivre, ou s'abrutit, et qui provoque des états d'âme dont la nature importe moins que la force. Écrite pour le cérémonial du concert, cette musique asociale, et de plus en plus divisée, plongeait l'auditeur dans la contemplation intérieure, l'impuissance sinon la docilité, mais aussi la passivité du regard, où le chef d'orchestre s'érigait en objet de consommation.

Avec Lachenmann, rien ne va de soi, mais tout se joue à l'intérieur du son. Impur, avant même que le compositeur ne s'approche de lui, le matériau est toujours déjà sédimenté, investi d'une histoire, tonale, dans laquelle s'inscrivent l'idéologie du monde philharmonique et plus encore la forteresse de l'opéra. Délivrance, révélation d'un autre et inaccessible lointain, l'œuvre récuse l'ornement, l'artisanat subtil et la fascination de l'optimisme technologique dont elle se méfie fondamentalement : elle interroge l'histoire du matériau — monde de déchets ne distinguant plus entre le bruit et le son, retrouvant dans l'échec des symphonies de Gustav Mahler quelque chose de « délibérément anti-artistique pour le bien de l'art même », une leçon, mais aussi une expression née de connotations extramusicales, comme les cloches de vaches dans la *Sixième Symphonie*¹⁵. Aspects sonores et déterminations historiques s'y nouent intimement. Mais si la musique se déroule entre l'intérieur et le monde social, à l'aune duquel se mesure notre intériorité¹⁶, l'œuvre de Lachenmann, luttant contre une esthétique de l'habitude et du moindre effort, contre une stratégie de la peur et du refoulement, et contre la figure du musicien administré, introduit une distance musicale, dans les modes de jeu instrumentaux et vocaux, et surtout dans l'écoute. Son art déconcerte au sens propre, débarrasse, écarte. Il évite, et résiste aux règles de la communication et aux attentes expressives de la société, tout comme à l'abstraction. Il intervient consciemment, exemplairement, à l'intérieur même des ordres et des mécanismes établis, et dissout les sédimentations et les résidus idéologiques inhérents au matériau musical, au risque d'une crise sur laquelle

13. Brecht, B. (1939-1940), « Sur le théâtre expérimental », dans *Écrits sur le théâtre*, I, Paris, L'Arche, 1972, p. 294 (traduction de l'allemand, Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdeuil).

14. Barthes, R. (1975), « Brecht et le discours : contribution à l'étude de la discursivité », dans *L'Autre scène*, nos 8-9 ; repris dans *Œuvres complètes*, III, Paris, Seuil, 1995, p. 261.

15. À propos de son dialogue avec l'œuvre de Gustav Mahler, Helmut Lachenmann écrit : « Dans ma propre musique, c'était la déconstruction du geste emphatique, son utilisation en tant que processus mécanique, la mise en évidence de ses conditions énergétiques et la libération de l'expressivité liée à celles-ci. » Cf. « Mahler — eine Herausforderung », *op. cit.*, p. 269.

16. « La musique comme un message muet venant de très loin, à savoir de notre intérieur », écrit Lachenmann. On constatera cette présence de l'intérieur et de son mouvement dans quelques titres : *Introversion I* (1963, pour six instruments), *Introversion II* (1964, pour six instruments), et surtout *Intérieur I* (1966, pour un percussionniste soliste) et *Dal niente*, sous-titré *Intérieur III* (1970, pour un clarinetiste soliste).

repose la formule : « Composer n'est pas se laisser aller, mais se laisser venir. » Il déconstruit, défait et conteste, au-delà du beau son traditionnel qu'il profane sinon avilit, les affects¹⁷ dominants de la culture bourgeoise et les structures sociales qui l'exigent et dont il découle — à l'image de Berg, sujet conscient de son propre effritement, qui se désagrège, selon Lachenmann, avec un dernier regard sur ses précieuses possessions :

Notre écoute est sans défense tant que nous ne sentons pas et que nous n'employons pas les forces qui, en retour, partent de notre intériorité et pénètrent le monde social, intervenant dans ses rouages. Faire prendre conscience du potentiel que constituent, dans l'art et en nous, ces forces-là : telle est la tâche de cette pensée grâce à laquelle l'écoute peut résister à la tutelle qu'on lui impose¹⁸.

Ce défi de l'art comme « rejet » et de la beauté comme « refus de l'habitude », c'est donc la considération de nos tabous musicaux, des conditions et des contingences des moyens d'expression et d'organisation, accessoires de l'appareil esthétique dominant : matériaux, instruments, sonorités, structures sonores et temporelles, facture, techniques de jeu, notation, traditions d'interprétation, institutions et rituels de retransmission. Morale est la musique de Lachenmann, qui dévoile la dimension utopique des formes, sans promesse de réconciliation, ni complicité avec le monde aliéné.

On devrait recourir à cette autre conception de l'art que nous ont légué de véritables esprits créateurs : l'art comme fruit d'une réflexion radicale sur les moyens esthétiques et les catégories de la perception qui lui sont propres, et donc comme affranchissement violent et inévitable, déclenché par la rationalité, des normes de la société — l'art en tant que sphère d'une insécurité¹⁹.

Ce qu'il s'agit d'écouter, dans *Kontrakadenz* (1970-1971, pour grand orchestre) ou dans *Air* (1968-1969, musique pour grand orchestre et percussion soliste), c'est l'énergie, rationnelle et expressive, la mécanicité consciente, la corporéité du musicien, du compositeur, du facteur, de l'instrumentiste et de l'auditeur, afin de rendre audible, perceptible au sens phénoménologique, la résistance ainsi représentée, grâce à l'intentionnalité et à une tension active vers l'objet.

L'œuvre élargit la béance de nos vestiges, efface et montre la possibilité spectrale d'un faire, *praxis*, qui s'exerce au non-être, d'un défaire qui ne peut se dire réellement productif, refusant une musique de l'*exis*, de l'habitude de l'esprit ou de l'âme, de la manière d'être ou de l'état, mais aussi toute contradiction entre la théorie et la *praxis*, entre l'idée et l'action, objet de la conscience. Sa dimension utopique est celle de l'agir, d'un faire révélateur de l'être, *wirken*, sur lequel naît le Possible, *Wirklichkeit*. Lachenmann s'oppose au sophisme d'un faire comme réalisation, accomplissement, acte de mener à bien ou à terme. À l'inverse, il établit d'une part l'espace de l'expérience dans son ipséité, comme condition d'existence de l'individu et non l'inverse, et, d'autre part, le lieu de la *praxis* appartenant au processus de connaissance du particulier — étymologiquement de l'à-travers, du

17. Voir la distinction entre l'aspect et l'affect, disposition esthétique du langage musical lui-même, en tant qu'elle est au fondement d'une œuvre. Helmut Lachenmann écrit : « Le développement de la musique a été lié au perfectionnement du réalisme de l'affect et au raffinement psychologique de son effet. » Cf. « Aspekt und Affekt » (1982), dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 65 ; traduction française de Joyce Shintani dans *Helmut Lachenmann*, Paris, Festival d'automne à Paris, 1993, p. 11.

18. Lachenmann, H. (1979), « Vier Grundbestimmungen des Musikhörens », in *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 54 ; traduction française de Jean-Louis Leleu, « Quatre aspects du matériau musical et de l'écoute », in *Musiques en création*, Paris/Genève, Festival d'Automne à Paris/Contrechamps, 1989, p. 106.

19. Lachenmann, H., « Zum Verhältnis Kompositionstechnik — Gesellschaftlicher Standort », op. cit., p. 95.

transpercement (*peirō*), du passage (*poros*), de l'au-delà (*pera*) et de la limite (*peras*)²⁰ —, par le mouvement d'une volonté s'exprimant immédiatement dans l'action. Son faire est déploiement, mise en œuvre, activité humaine sensible, libre et consciente, *agere*, *praxis* (agir ou faire en tant que mise en mouvement et expression de l'activité) et non *poiesis*, *codere* (machiner ou agir en tant que produire), cette réduction du faire comme mode de la vérité, du dévoilement et du mouvement de l'occultation à la lumière, en tant que forme capitaliste de production dont Karl Marx a dévoilé l'essence servile et à laquelle s'opposent radicalement la composition et l'écoute des œuvres de Lachenmann.

L'écoute lachenmannienne est essentiellement liée à la structure. Saisir le matériau comme structure, incluant les réalités autour de nous et en nous-mêmes, est son geste inaugural. Car aucun matériau ne se laisse décrire comme un phénomène purement physique, une simple excitation physiologique de la perception et des lois acoustiques. « En tant qu'expérience structurelle, l'écoute ne s'oriente pas uniquement de manière positive d'après les caractéristiques de l'objet sonore, mais se précise dans une mise en relation de cet objet avec ce qui l'entoure²¹. » La conscience reconnaît les structures sonores et temporelles qui en découlent. Ce geste initial est suivi d'un autre, au-delà des paramètres dans lesquels le sérialisme avait muré le son : la perception créatrice, ou plutôt l'« observation acoustique » de la structure, sur la crête entre œuvre et expression. Or, cette expression est devenue structure sonore (*Klangstruktur*), opposée au son structuré (*Strukturklang*), un hyperson perçu et reconnu non seulement verticalement, comme excitation fugitive, unidimensionnelle, mais aussi horizontalement, dans sa complexité et son exploration de différentes strates, tonale, typologique, structurelle et existentielle, s'ouvrant peu à peu à d'autres significations. Lachenmann définit la structure sonore comme forme, où le son est expérience acoustique, consciemment analysée, de la structure, où les aspects sonores et formels se nouent donc, quelle que soit la dimension de leur inscription, et selon un ordre formé de composantes hétérogènes, produisant un champ de relations complexe, pensé dans les moindres détails²². Contre la *déhiatorisation du matériau* dans la pensée paramétrique du structuralisme des années cinquante, l'influence de l'esthétique de Lukács se manifeste ici, où l'art renseigne sur l'appareil sensoriel et la perception dont il a, seul, la responsabilité, et, à travers un médium cohérent, sur l'homme en son entier, et sur l'œuvre en son entier²³. En la volonté créatrice se trouvent corrélés trois plans essentiels : la réflexion, l'innovation structurelle et l'intuition expressive.

À travers les structures sonores et temporelles, la conscience se reconnaît elle-même. De là découle l'analyse des typologies de sons (*Klangtypen*)²⁴, de cadence, de couleur, de fluctuation ou de texture comme chaos. De là découle aussi la notion d'écoute structurelle, « c'est-à-dire la perception et l'observation de ce qui résonne de façon immédiate mais aussi des relations qui le structurent, [...] liée à des images intérieures et des sentiments qui ne distraient aucunement de ce processus d'observation, mais restent indissolublement liées à lui et lui confèrent même une

20. Cf. Agamben, G. (1994), « Poiesis e praxis », dans *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet.

21. Lachenmann, H. (2000), « Hören ist wehrlos — ohne Hören » (1985), dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 118 ; traduction française de MK, « L'écoute est désarmée — sans l'écoute », dans *L'écoute*, textes réunis par Peter Szendy, Paris, L'Harmattan/Ircam-Centre Pompidou, p. 120.

22. Cette attention à l'infime se trouve dans l'œuvre de Nono, à qui Alexander Kluge fit écouter un enregistrement du *Siegfried* de Wagner réalisé à l'aide d'un micro au milieu de la salle, d'un second, sélectif, à droite dans la fosse d'orchestre (vents et contrebasses), et d'un troisième sur la gauche (cordes aiguës et autres vents). Le chant était enregistré de manière non directe. Kluge ouvrit le micro central du côté du public, suscitant une écoute traditionnelle ; puis, lentement, il ferma ce micro et ouvrit les micros latéraux : ainsi se révélèrent ces microcosmes compositionnels, dont Nietzsche disait que la musique de Wagner était faite.

23. La totalité objective joue un rôle décisif, si le musicien recherche une appréhension et une représentation de la réalité effective, variée, riche, enchevêtrée, profonde et « rusée » (Lénine) : « Dans le grand réalisme par conséquent, se trouve figurée une tendance de la réalité non immédiatement évidente mais objectivement d'autant plus durable et importante, à savoir l'homme dans ses multiples relations avec la réalité et précisément, en l'occurrence, ce qu'il y a de durable dans cette riche multiplicité. » Lukács divise entre le Réalisme, seul capable de donner une figuration (*Gestaltung*) d'ensemble des processus sociaux, et les autres méthodes littéraires.

24. Helmut Lachenmann en donne différents exemples : un coup de percussion, puis un accord ou une note entretenue, mais *diminuendo* ; une figure en arpège ; un accord tenu ou un son statique éventuellement mû par des trilles ; une texture sonore comme multiplicité d'événements isolés produisant une impression globale (bruit de la

intensité particulière²⁵ ». De là découle enfin l'insistance sur le concept, existentiel et mémoriel, de l'aura, car la matière sonore vise à une connaissance de soi.

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 entier²⁶.

Dans son article « L'écoute est désarmée — sans l'écoute » (1985), Lachenmann insiste sur le fait que le matériau, marqué de façon décisive par le rôle qu'il joue dans l'existence de l'homme, se charge d'associations, lesquelles définissent son aura, dont les éléments actifs sont les expériences vécues (passé, nature, culture, histoire, technique, religion, paysage, classe sociale, monde onirique, signaux de la vie quotidienne...). Le champ de tensions de cette aura est l'expérience esthétique, articulant conscience et existence, sensation et expérience, quand sa situation expressive tient dans la mise à distance du matériau et d'une réalité familière. L'aura irrigue les silences de l'œuvre, moment du son unique et authentique annihilant l'unicité et l'authenticité antérieure. L'écoute est menacée d'effondrement là où le mur des représentations se fissure, libérant une dynamique désormais effective — expérience de la limite qui unit et divise l'intérieur et le social. « Le phénomène auratique ne peut intervenir qu'au sein d'un rapport du moi avec son vis-à-vis, son alter ego ; lorsque la nature se voit "conférer" le pouvoir de faire se lever les yeux, l'objet se transforme en un vis-à-vis²⁷. » Le rapport que l'aura instaure entre l'homme et le monde est le contraire d'une fusion, d'une confusion, d'une communion ou d'une identification. L'homme y fait l'expérience de la séparation, renversant l'expérience mimétique aliénée pour une modernité auratique en tant qu'essence de ce qui a été définitivement perdu. Son enjeu est une articulation de la disjonction : silence ou intervalle. L'expérimentation, la composition et l'écoute, comme *imaginatio* de l'auditeur, tendent à en dévoiler la finalité. Cette aura, complément décisif et correctif essentiel de la volonté d'autonomie propre à la pensée structurale, se charge depuis peu d'un ressourcement de la mémoire, en soi, en notre connaissance et notre sentiment, à l'expérience émue du moi et de son monde :

Ce que l'on va revivre, c'est le son, gorgé d'affects, qui s'en inspire. La première réplique de mon opéra dit : « Il faisait un froid terrible ». Cela est une simple information, mais relève aussi d'une sorte de liturgie du conte. Chez moi, elle est distendue phonétiquement et articulée de manière à ce qu'une perception vraiment aux aguets, qui ne fait pas qu'écouter de manière passive, puisse déchiffrer ce texte, à l'intérieur d'un moment très étiré. L'écoute comme déchiffrement : voilà un appel qui s'adresse à la perception autant qu'à la mémoire²⁸.

L'écoute musicale tourne autour de notre soif de pensée, de sentiment et de connaissance. « De même qu'il est impossible de séparer construction et expressivité,

circulation). Cf. « Klangtypen der Neuen Musik » (1966-1993), dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 1-20. Voir dans ce contexte des typologies sonores de Luigi Nono dans sa conférence vénitienne « Altre possibilità di ascospore », dans *L'Europa musicale*, textes réunis par Anna Laura Bellina et Giovanni Morelli, Florence, Vallecchi, 1988, p. 107-124. Voir notamment l'exemple du violoncelle dont les quatre cordes sont accordées sur *sol* avec des différences micro-intervalliques, « de sorte qu'il n'existe pas un *sol* unique, selon l'échelle chromatique, tonale ou modale, classique ». L'instrument est joué avec deux archets par un seul instrumentiste : un archet « dessous », donc, qui frotte les première et quatrième cordes ; le second, « dessus », pour les deuxième et troisième cordes. Nono y définit, sur les traces du mathématicien Luitzen Jan Egbertus Brouwer, une « perception de la mutation » instrumentale et électronique, temporelle, spatiale et auditive.

25. Lachenmann, H. (1994), « ...zwei Gefühle... », *Musik mit Leonardo*, in *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 401 (traduction française non signée dans le livret de disque Kairos 0012202KA).

26. Lachenmann, H. (1986), « Über das Komponieren », dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 75 ; traduction française de MK, « De la composition », dans *L'idée musicale*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 229-230.

27. Habermas, J. (1990), « L'actualité de Walter Benjamin », dans *Walter Benjamin*, Paris, Jean-Michel Place, Revue d'esthétique, p. 117 (traduction de l'allemand, Marc B. de Launay et Catherine Perret).

28. Cité dans Kaltenecker, M. (2001), *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Van Dieren, p. 235.

de même, on ne saurait dans l'écoute distinguer l'intellect de l'intuition²⁹. » Le son comme événement acquiert un aspect qui transforme son évidence acoustique en un objet de perception dialectique à la fois de perception et de réflexion. Dans son article « *Zur Analyse Neuer Musik* » (1971-1993), Lachenmann insiste sur le désarmement de l'écoute sans la pensée. Plus tard, il insistera sur le désarmement de l'écoute sans le sentiment, et enfin sur le désarmement de l'écoute sans l'écoute. Autrement dit, l'écoute doit se connaître elle-même à travers sa propre modalité, pour être mue. La tâche de l'œuvre, son objet et la condition de la connaissance, c'est de faire écouter ce qu'est écouter, et non ce qui est de l'ordre du sonore. Dans un mouvement dialectique, où une situation critique de l'écoute motive une nouvelle forme de composition, et inversement, l'art nous oblige à renouveler notre écoute, à découvrir de nouveaux sens et une nouvelle sensibilité en nous-mêmes, à transformer notre perception, décomposée en une succession d'approches partielles, dont l'invariant livre l'essence de l'objet.

*L'objet immédiat de la musique n'est pas le monde, ou le cours du monde qui irait en empirant, ce qu'il s'agirait de déplorer, de fustiger, ou de prendre comme prétexte à une quelconque réaction affective ou rhétorique : l'objet de la musique est l'écoute, la perception qui se perçoit elle-même*³⁰.

À travers non l'invention de nouveaux sons, mais une autre écoute, y compris du déjà-connu, à travers une perception libérée, éveillée, grâce à une brisure, un autre contexte, un nouvel éclairage, Lachenmann place l'auditeur et soi-même dans une situation destinée à nous changer, à redécouvrir notre capacité à nous mouvoir, comme la blessure d'un visage altéré nous incite à un autre regard sur sa structure et son indissociable expression. Ainsi se comprennent le contrechant du *Concerto pour clarinette* de Mozart dans *Accanto* (1975-1976, musique pour un clarinetiste avec orchestre), l'hymne allemand et la *Sinfonia des pâtres* extraite de l'*Oratorio de Noël* dans la *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (*Suite de danses avec hymne allemand*, 1979-1980, « musique pour orchestre avec quatuor à cordes »), avec ses quelques pas de danse décharnés, sinon ossifiés, mais aussi *Staub* (*Poussière*, 1985-1987, pour orchestre), prologue de la *Neuvième symphonie* de Beethoven, ou encore les derniers sursauts, convulsions ou spasmes rythmiques de la chanson populaire *O mein lieber Augustin* dans *Mouvement — vor der Erstarrung* (*Mouvement — avant l'engourdissement*, 1982-1984, pour ensemble). Composer non une musique nouvelle, mais en chaque œuvre, ce qu'est la musique, sa notion même, est donc la tâche du musicien : « Épeler chaque fois le mot musique³¹. »

*L'écoute est autre chose qu'une attention sensible à la signification ; elle veut dire : entendre autrement, découvrir en soi de nouveaux sens, de nouvelles antennes, de nouvelles sensibilités, et partant, se rendre compte de notre propre faculté de changement pour opposer celle-ci comme une résistance à l'esclavage ainsi rendu conscient. Écouter signifie : se découvrir soi-même de nouveau ; se changer*³².

29. Lachenmann, H. « Hören ist wehrlos — ohne Hören », *op. cit.*, p. 123 ; traduction, p. 128.

30. *Ibid.*, p. 117 ; traduction, p. 118.

31. Lachenmann, H. (1996), « Festrede », dans *MusikTexte*, 1997, n^{os} 67-68 (traduction de l'allemand, MK).

32. Lachenmann, H. « Hören ist wehrlos — ohne Hören », *op. cit.*, p. 117-118 ; traduction, p. 119.

En cette écoute, comme avancée vers l'inconnu et connaissance de soi, s'établit un lien entre les hommes. Alors les sons, instrumentaux ou vocaux, régis par l'idée d'une médiation (*Vermittlung*), s'analysent, se commentent et se transforment l'un l'autre. Composer y signifie non mettre ensemble, mais mettre en relation. Suivant le sérialisme de Nono, chaque note s'insère dans son environnement, de manière à effacer l'expression d'un geste momentané au profit d'une constellation parcellisée.

Au commencement du septième mouvement du Canto sospeso, Nono projette dans l'espace sonore une séquence de sons isolés, puis une polyphonie de trois séquences, dont tous les attributs se modifient à chacune des attaques. Les soi-disant paramètres de la hauteur, de la durée, du timbre et de la dynamique se différencient indépendamment les uns des autres, à l'intérieur d'une échelle donnée. Un espace acoustique s'éloigne d'une série linéaire et originelle de hauteurs, une écoute tonale, comme écoute linéaire, se détache à travers une écoute ponctuelle, fragmentée et structurelle, qui doit pour ainsi dire se tenir prête à emprunter toutes les directions. Chaque moment transforme l'expérience de la totalité et la parfait, sans se tenir pourtant dans une continuité linéaire et causale avec ce qui l'entoure³³.

Mais les décombres de l'œuvre perpétuent, non sans fascination, une solitude existentielle. Absolue, mais souffrante, la musique tend désormais à une pureté disloquée.

33. Lachenmann, H. (1971-1993), « Zur Analyse Neuer Musik », dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 26 (traduction de l'allemand, LF).

IIIa

- *Celui que ou ce que vous auriez aimé être ?*
- La tour de Tübingen pour écouter Hölderlin.

(Luigi Nono, 3 octobre 1986)

Dans *Le principe de raison*, Martin Heidegger distingue la *Sicht*, la vue de l'œil, de l'*Einblick*, la vision comme saisie. Nous voyons par l'écoute. Regarder en écoute métaphorise l'acte de compréhension par l'introduction d'une pertinence aussi bien à l'égard du regard que de l'ouïe pris dans leur sens littéral. Cette métaphore sera utilisée comme moyen auxiliaire dans l'interprétation des œuvres poétiques ou, plus généralement, artistiques.

Il est bien vrai que nous entendons une fugue de Bach avec les oreilles ; seulement, si la chose entendue n'était ici rien de plus que ce qui, comme onde sonore, vient frapper le tympan, nous ne pourrions jamais entendre une fugue de Bach. C'est nous qui entendons, et non l'oreille. Nous entendons sans doute au moyen des oreilles,

mais non avec les oreilles, si « avec » veut dire ici que c'est l'oreille, en tant qu'organe sensible, qui nous fait atteindre la chose entendue³⁴.

S'il n'est plus question de pure sensibilité (la vue ou l'ouïe), ou de sensibilité mondaine (Husserl), mais de pensée, d'essentialité de la sensation, Heidegger s'éloigne de la métaphore, du sensible au non-sensible, du physique au non-physique, ou encore du propre au figuré, dont la distinction, sinon la séparation des plans perceptifs, est un trait fondamental de la métaphysique occidentale.

Or, la censure de la vision, ou de l'ordination de l'eidétique à l'*ideîn* — et donc celle du Logos à la présence, entraînant en soi le psychologisme transcendantal et l'impuissance logique et formelle du langage même de la pensée moderne —, est un trait essentiel de l'art de Nono. Ses articles des années soixante en témoignent, où il souligna les caractéristiques formelles de l'art lyrique, issu du rituel antique, inscrit dans le statisme liturgique et social du christianisme, et que les récents développements technologiques et la multiplication des genres renversèrent :

- la séparation fixée et différenciée par deux plans, entre public et scène, comme dans une église entre fidèles qui assistent et officiant qui célèbre ;
- les deux dimensions de l'opéra, visuelle et sonore, réalisées dans un rapport simple selon lequel « je vois ce que j'écoute, et j'entends ce que je vois » ;
- l'élément scénico-visuel, forme-lumière-couleur, qui a purement une fonction d'illustration de la situation chantée ;
- le rapport entre chant et orchestre se développant de façon univoque comme dans un film entre le parler et la bande-son, qui représente peut-être aujourd'hui la version industrialisée de l'opéra traditionnel ;
- la perspective axée autour d'un centre focal unique tant sur le plan visuel que sur le plan sonore ; par conséquent : on bloque toute possibilité d'utiliser le rapport espace-temps³⁵.

Ainsi, dans *Al gran sole carico d'amore* (1972-1974), des moments de pure action, scénique ou plastique, alternaient avec des moments de pure écoute, *riflessioni*, confiés à l'orchestre ou à la bande, prolongeant la dialogie, les *dissoi logoi* des paramètres dramaturgiques. Contre la neutralisation de l'espace dans les théâtres à l'italienne, la séparation des éléments de la dramaturgie dans *Intolleranza 1960* (1960-1961) ou dans *Al gran sole carico d'amore*, voire dans la musique de scène pour *L'Instruction* de Peter Weiss (1965-1966), augure une critique radicale de l'*ideîn*, à la recherche d'une perception acoustique du phénomène musical totalement exempte de moments suggestifs, sentimentaux ou figuratifs.

Au XVIII^e siècle, alors que la rationalisation politique développe des techniques de pouvoir destinées à diriger les individus de manière continue, l'édification des théâtres d'opéra, autre maison correctionnaire florissant au moment même de la

34. Heidegger, M. (1962), *Le principe de raison*, Paris, Gallimard, p. 124 (traduction de l'allemand, André Préau).

35. Nono, L. (1961), « Notes sur le théâtre musical contemporain », dans *Écrits*, op. cit., p. 191 (traduction de l'italien, LF).

naissance de l'asile, aliène l'esprit dionysiaque de la musique dans le rite social, en fonction des objectifs du gouvernement et de l'État naissant. Y sévit une disposition réduite à un *face à face*, où l'auditeur doit avoir la possibilité de voir le chanteur, le soliste et surtout le chef, ultime démiurge. Architecture et sociologie confirment donc cette tendance à la traduction du son en images, à travers l'*ordo* de la salle de concert ou le « fer à cheval » du théâtre lyrique. L'espace apparaît totalement organisé aux fins de détourner l'écoute, révélant à l'évidence comment notre civilisation représente le point culminant d'une évolution qui proclame et instaure la prépondérance de la vision. Face à cette domination, chaque fois que la musique a réaffirmé les droits de l'écoute, elle a été regardée comme scandale.

L'unification de l'écoute spatiale et musicale est le résultat de l'utilisation unidirectionnelle, unidimensionnelle de la géométrie, aggravée dans le cas particulier par les possibilités de réverbération. Avec la concentration de l'expérience musicale dans les théâtres et les salles de concert, ce qui disparaît irrémédiablement est la spatialité propre à des lieux où s'entremêlent dans un continuel bouleversement des géométries innombrables. Que l'on songe seulement à la basilique de San Marco ou à Notre-Dame³⁶.

Simultanément, et analogiquement, le retour à la classification des modes, selon l'identification platonicienne des *èthoi*, aboutissait dans les écrits et l'œuvre de Rameau aux catégories du triomphant, du furieux ou du plaintif — comme la couleur se réduisait le plus souvent à son symbolisme, au détriment de ses rapports d'ondulations, de vibrations, dégagés de tout lien emblématique. L'unification des sons dans les catégories, ou univocité des sens d'écoute, et l'unification de la salle de concert étaient l'expression d'une rationalisation de l'espace, acoustique et architectural. Oublieux du merveilleux, les musiciens usèrent, consommèrent l'écoute à l'intérieur même de sa détermination musicale, la soumièrent à une image, intermédiaire, consubstantielle et garante de la vérité de la perception auditive, dans le cadre d'un discours idéologique, littéraire ou religieux désormais dominant. À titre d'exemple, avant la musique à programme, la musique visualisée aboutit dans le troisième mouvement de la *Septième symphonie* de Beethoven, à l'idée d'une danse. Celui qui écoute en a la « vision ».

Écouter la musique.

C'est très difficile.

Je crois, aujourd'hui, que c'est un phénomène rare.

On écoute des choses littéraires, on écoute ce qui a été écrit, on écoute soi-même dans une projection³⁷

Dans cette redondance affirmative, pyramidale, Nono articule la distinction entre le *Credo* (*Je crois*) du catholicisme en un Dieu de la révélation incarnée, et le *Shema* (*Écoute*) de la judéité, et, partant, entre le chant hébraïque, rituel ou non, mobile par micro-intervalles, et le chant grégorien, essentiellement statique.

36. Nono, L. (1984), « Conversation avec Michele Bertaggia et Massimo Cacciari », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 490 (traduction de l'italien, Thierry Baud). La passion de Nono pour Venise s'origine aussi dans son univers acoustique, naturel, dont la polyvalence des géométries s'oppose au système tyrannique de transmission et d'écoute du son. Ainsi, les espaces de San Marco, toujours nouveaux, seraient à ressentir, à écouter, et non à lire.

37. Nono, L. (1983), « L'erreur comme nécessité », dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 256.

« La tradition juive, on le sait, s'est complue dans cette inversion de l'ordre normal où l'entendre précède le faire³⁸ », écrivait Emmanuel Levinas dans ses *Quatre lectures talmudiques*, livre connu de Nono, qui en souligna cette phrase.

Ce qui est écouté n'est en réalité que cru, transformant la perception et transposant le son hors de la musique, en un drame liturgique ou un récit l'expliquant par ce qu'il n'est pas. Une écoute qui se résout dans une telle croyance se réduit à une écoute visualisée de la métaphore, constituant une forme de recherche limitée qui entrave les possibilités mêmes de la perception. En somme, nous traduisons des faits musicaux en contenus visuels, verbaux ou idéologiques, recherchant dans l'écoute la confirmation de catégories mentales non acoustiques. « C'est un peu comme si tu regardais à travers ces fenêtres et voyais des arbres, et croyais des arbres et des mouvements dans les branches, mais n'écoutais pas³⁹. » Si le langage musical s'est ainsi éloigné de l'écoute par une tradition qui en a comporté l'usure fidéiste, inauthentique, voire naturaliste, vériste, déterministe, mécaniste ou narrative, l'exigence, sinon l'urgence d'un retour à l'écoute nécessite une *epochè*, une mise en suspens universelle. Nono contrarie les questions « Qu'est-ce que le son ? » et « Quels sons écoutons-nous ? », les *Isfragen* du déchiffrement de la critique musicologique aliénant le son dans une métaphore en laquelle s'évanouit le caractère infini de l'écoute. À titre d'exemple, selon lui, « le troisième acte du *Tristan* nous lance un "Écoute !" pur, absolu, dénué de toute indication apaisante quant au "quoi ?"⁴⁰... » Sa phénoménologie acoustique abolit tout à la fois la liquidation de la dignité de la question ontologique dans le quoi et l'élimination de l'oreille de l'esprit, seul à même de recueillir le principe intérieur de l'organisation des formes vivantes. Cette oreille de l'esprit saisit l'accord des sons, nous libère de l'image et du lien de la représentation. L'écoute s'y entend elle-même, suit la musique de son propre mouvement, qui n'est ni attente, ni intention, ni impatience, mais son propre rythme interne. Si la musique du chant est vraiment Autre par rapport à celle de l'esprit, cette dernière y appartient toutefois pleinement, au-delà de tout espoir de s'en détacher.

« Je ne crois pas à l'écoute immédiate, à la vision ou la lecture immédiates. Je crois à la nécessité de pénétrer lentement à l'intérieur des phénomènes⁴¹ », déclarait Nono, ce que confirment ses *tempi*. L'*epochè* suggère ici que ce qui semble appartenir *a priori* au langage musical, l'écoute « pure », est en réalité à redécouvrir. Ici s'opère un retour à Husserl, notamment dans le discours de Massimo Cacciari, auteur du livret de *Prometeo*, mais aussi de *Das atmetende Klarsein* (1981, pour flûte basse, petit chœur et dispositif électronique), *Io, frammento dal Prometeo* (1981, pour trois sopranos, petit chœur, flûte basse, clarinette contrebasse et dispositif électronique), *Quando stanno morendo* (1982, pour deux sopranos, mezzo, contralto, flûte basse, violoncelle et dispositif électronique), *Guai ai gelidi mostri* (1983, pour deux contraltos, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, tuba et dispositif électronique). Nono suit le mouvement de la phénoménologie husserlienne, hâtivement résumée en ces termes⁴² : la conscience est une activité intentionnelle, c'est-à-dire orientée vers un objet ; pour saisir cette activité, le philosophe doit se retourner

38. Levinas, E. (1968), *Quatre lectures talmudiques*, Paris, Minuit, p. 92.

39. Nono, L., « Conversation avec Michele Bertaglia et Massimo Cacciari », *op. cit.*, p. 488.

40. *Ibid.*, p. 507.

41. Nono, L. (1987), « Entretien avec Philippe Albèra », dans *Luigi Nono*, Paris/Genève, Festival d'automne à Paris/Contrechamps, p. 19.

42. Cf. Misrahi, R. (1991), *La problématique du sujet aujourd'hui*, La Versanne, Encre Marine.

sur lui-même par une réflexion ; il est alors en mesure d'opérer une mise entre parenthèses, ou suspension de l'affirmation concernant l'existence ou la non-existence de l'objet, chose, idée ou image ; il peut ainsi mieux saisir l'essence de cet objet dans une intuition eidétique ; il peut enfin poursuivre son analyse régressive et isoler le contenu de l'activité même de la connaissance comme donation de sens et comme constitution d'objet, avant un retour au monde par l'analyse de cette constitution. Car l'écoute est l'enjeu d'une connaissance : « *Savoir écouter* [nous soulignons] », écrit Nono. « *Même le silence* », même « ce qui ne se peut écouter », précise-t-il⁴³. À l'issue de cette mise en suspens du monde, de la *phusis* et de la *psuchè*, frappant jusqu'à l'être même, les *cogitationes* (perceptions, représentations, jugements...), et singulièrement ici l'écoute, sont données absolument. Comment est-il possible d'écouter sans lien avec les sentiments, la mémoire, la *phusis* et la *psuchè* ? Dans cette donation, l'existence signifie essence. L'être conscient est la donation de l'essence des *cogitationes*, sans rapport intrinsèque avec la facticité d'un moi qui est au monde. La réduction frappe la facticité existentielle du je et celle des objets que visent les *cogitationes*. Par la *cogitatio* écoute, comme phénomène pur, immanent et réduit, l'auditeur atteint la contemplation, ou du moins la concentration du phénomène de l'écoute sur la base de la perception effective, *hic et nunc*, du son. Il ne s'agit donc pas de savoir si ce son existe, ni de savoir si a effectivement lieu en lui l'écoute du son, ni même de reconduire la distinction métaphysique/métaphorique entre intérieur et extérieur. Ce qui est livré à notre attention, c'est l'écoute en soi, dans son essence.

À cette écoute participent l'étude, l'expérimentation et la connaissance des matériaux acoustiques, instrumentaux et technologiques. Le studio électronique de Milan, puis celui de Fribourg exigeaient non des avant-projets sur table, mais une écoute en temps réel de l'instant. Le recours à la transformation en temps réel dévoile l'inquiétude et l'angoisse de l'inconnu, mais surtout, avec surprise, d'autres partiels, d'autres signaux, d'autres intervalles, d'autres sonorités, d'autres tessitures jadis délaissées, d'autres modes de jeu rendant enfin à l'écoute l'inaudible, d'autres pensées. La critique d'Artusi, dans le souvenir de laquelle Nono mesure l'art de Lachenmann, portait déjà sur l'utilisation monteverdienne de la dissonance. Les transpositions infimes réalisées avec l'électronique sont le prolongement de l'écoute des micro-intervalles dans l'art de Vicentino. À nos oreilles, à notre intelligence, à nos sentiments, à notre connaissance et même à sa négation, résonnent l'étonnement, la surprise de l'inouï, de l'à-peine-perçu, des battements de notre cœur et de notre respiration, des horizons infinis destinés à l'écoute d'un refoulé. L'écoute du son transformé, complexe, difficile, rendue multiple, variée, mais résultant volontiers d'un *unicum*, récuse l'idée d'une possibilité d'écoute et en découvre les infinies tensions. Nous écoutons les résistances du matériau de l'archet ou du chevalet, de la table, du crin ou du bois sur la corde. Et dans son *Omaggio a György Kurtág* (1983-1986, pour contralto, flûte, clarinette, tuba et dispositif électronique), la distinction entre la clarinette, le tuba et la voix de la contralto s'efface dans l'extrême *pianissimo* et mène à une écoute intense, rare, « presque du rien

43. Nono, L., « Conversation avec Michele Bertaggia et Massimo Cacciari », *op. cit.*, p. 498.

écouter». Paradoxalement, à la table de mixage, véritable centre d'écoute, cette modification de l'échelle du son se donne à voir, à l'aide du sonoscope — un analyseur utilisant trois ordinateurs et avec lequel le musicien voit sur un écran ce qu'il entend : le son par tranche d'événements longs d'un quart de seconde, mais aussi comment le son est composé-coloré, à l'aide de noir et de différents gris, jusqu'au blanc (le son réel, fondamental, est noir), tout ceci visant à accroître nos capacités de perception auditive et notre connaissance du son.

IIIb

Avec *Prometeo*, «tragédie de l'écoute», le renoncement à l'intrigue, au sujet, aux rôles déterminés, et l'avènement d'une scène sans histoire, instrument de connaissance et de communication de la raison, autorise à élargir les dialogues entre Poésie et Pensée. La mort de l'opéra affirme une représentation basée sur le son et non sur le drame, au sens étymologique d'action scénique. Cette tragédie révèle les fondements d'une dramaturgie de l'écoute, dont Massimo Cacciari, commentant la fameuse *Trinité* d'Andreï Roublev, la trine figure aux lèvres jointes, souligna les enjeux en termes bibliques et théologiques⁴⁴ : *Fides ex auditu* (Rm, 10, 17). À travers le Fils, nous écoutons le Père, qui, parlant par la voix de son Fils, se dévoile. Mais si le Père, ainsi né à la vision, parle à travers le Fils, alors le Fils ne parle pas en son nom, mais au nom du verbe silencieux, indiciblement demeuré en son Père, rompant les chaînes de l'occulte, de la distance et du sacré. *Sermo quem auditis, non est meus, sed eius, qui misit, Patris*, «La parole que vous entendez n'est pas de moi, mais du Père qui m'a envoyé» (Jn, 14, 24). Le Fils se tait, sans secret. Au cœur de sa parole, il y a l'infini silence ouvrant à l'écoute. Aucune parole n'est vraiment si elle ne s'abandonne au risque de cette écoute : *Quare loquelam meam non cognoscitis? quia non potestis audire...*, «Pourquoi ne reconnaissez-vous pas mon langage? C'est que vous ne pouvez pas entendre ma parole» (Jn, 8, 43).

44. Cacciari, M. (1990), *Dell'inizio*, Milan, Adelphi, p. 594-596, dont cette section est une synthèse.

Contrairement à la théophanie de Moïse, définie comme un face à face, nous voyons ici le Fils pour écouter le Père. Nous sommes à l'écoute du Père. Celui qui cherche est celui qui écoute et désire la parole du Fils, lequel fait le vide en soi pour écouter le Père. Et celui qui ne sait pas écouter ne saura jamais. Il est esclave de la vision. L'esclave veut des manifestations et des signes tangibles. Il est à la recherche de ce qui le persuade, et ne croit qu'à ce qu'il voit, contraint donc de créer des images, puisqu'il est perdu là où il ne voit rien. Il tend à fixer chaque chose en quantité et en signification. Le vent, le souffle, la respiration lui semblent les phénomènes les plus inutiles qui soient. L'écoute ou plutôt le sens de l'écoute connaît un inexorable déclin, le sens dominant étant celui de l'affirmation et de la possession. Le monde occidental est mû par une telle passion haptique. Là où

l'esclave ne voit rien et ne touche rien, le Fils est en écoute et résonne de cette écoute. Pour l'esclave, prisonnier du *pneuma douleias*, tout silence est ce qu'il ne voit pas. Sa faute majeure demeure en fin de compte celle de ne pas vouloir écouter. Le Fils voit l'écoute. Vous ne pouvez me comprendre si vous ne savez pas écouter : tel est son enseignement. Ce Fils ne nous invite pas à le contempler, sa révélation n'est pas dans la vision, mais dans l'écoute de ce que le Père dit en lui. Le Père est invisible. Mais celui qui voit le Fils peut l'écouter. *Nous pouvons écouter l'invisible*. La valeur de l'écoute tient en cela, et non en une dangereuse écoute du visible. Toute écoute est icône de l'invisible, organe de l'intelligence spirituelle. Si nous écoutons le Père dans le verbe du Fils, le Père n'est plus *deus absconditus*, dieu caché, invisible, soustrait à la vue. Sa vision surgit de la parole. Dans l'écoute vit l'attention de celui qui interroge et cherche, sans pouvoir voir. Et le Père souffre jusqu'à la Croix, jusqu'à ce que l'écoute soit, pour dénouer le lien contrariant toute parole. Le Fils est, en tant qu'il parle en écoutant le Père, extatiquement. Son écoute ne reproduit ni ne répète, mais recrée, se tinte d'un verbe libre, capable de décision, irrévocable, dans sa mesure inouïe, et retentit de sa pleine expression. Nulle écoute qui ne se risque dans la parole, et nulle parole n'est risquée si elle n'est écoute de l'invisible et du verbe. Alors, en écoutant l'invisible, l'*absconditus*, la parole devient possible, résonance de l'écoute première.

Verbum, écoute et vision s'y donnent simultanément dans *Das atmende Klarsein*, sur les *Élégies duinésiennes* et des fragments de *Sonnets à Orphée* de Rainer Maria Rilke et des lamelles orphiques traduites dans *La sagesse grecque* du philosophe italien Giorgio Colli.

DIS :	VOIS :	Dis-leur :	Écoute :
Je suis le fils de terre	J'APPELAIS ALORS L'AMANTE	Je suis le fils de terre	Vient un des messagers
et de ciel étoilé	VIENDRAIENT AUSSI SORTANT DES TOMBES	et de ciel étoilé	Lève des fruits glorieux
Je suis desséché par la soif	LIBRE	Laissez-moi	DE PLAISIR
et je meurs		boire à la SOURCE	LIBRE

Ou encore, dans *Risonanze erranti* (1986, pour mezzo, flûte, tuba, six percussionnistes et dispositif électronique), sur des poèmes d'Ingeborg Bachmann et Hermann Melville :

— — — *mais regarde* — — — *prête l'oreille !*

Nous écoutons car nous appartenons à l'appel qui nous est lancé, au vocable, instant du *vocare*. Appeler non en son nom propre, mais au nom de l'écoute. Car

une parole qui n'est pas en même temps écoute ne s'exprime pas, ne se jette pas hors d'elle-même, contrainte de rester en soi, de se murer dans le silence de ses images. Appeler et écouter sont Un. Notre écoute est toujours histoire, attention, interrogation de l'écoute. Toute œuvre se doit donc d'exprimer un souvenir, un approfondissement, une intériorité s'écartant de soi et retournant à son origine pour savoir ce que nous écoutons depuis toujours. Au cœur du verbe est le silence infini qui permet cette écoute. Nous devons dire l'écoute, laquelle ouvre à l'ordre qualitatif, à l'harmonie entre ses dimensions spirituelles et corporelles. Car l'écoute est un rythme irréductible à la tyrannie haptique et quantitative du nombre et des suites qui le constituent. Dans l'abstraction, l'écoute révèle toute son acuité, tendant à l'utopie d'une *stumme Musik*, non d'une musique sensible, mais d'une musique de la pensée, muette, produite par la pure combinaison des lettres et des sons. Récusant l'œil et ses mirages, l'*ars combinatoria* ouvre les infinies possibilités du nombre non plus du calcul, qui aplanit tout problème, mais de la mesure, du *ruthmos* entre le visible et l'invisible, entre l'audible et l'in audible, un nombre qui se distingue de la quantité et du nombre sensible de la perspective. Cet art ouvre à la construction de nouveaux ordres, d'une numérogie du son. Dès lors, l'*ars combinatoria* est art de composer, dans un silence parfait, des rapports idéaux entre des idéalités, autrement dit capacité d'inventer dans la complexité du nombre, en soi et pour l'écoute, et d'écouter rapports et rythmes mathématiques sans les voir.

L'écoute du texte s'inscrit dans ce contexte⁴⁵. Ainsi, dans la *Première île de Prometeo* :

(Prométhée — Héphaïstos : ne jamais lire le texte écrit sur la partition

— mais « l'entendre », « l'écouter »

par les 4 groupes instrumentaux, en « l'exécutant » avec

une profonde participation technico-humaine, en « le diffusant »

dans les espaces acoustiques différenciés —

Prométhée : ses révélations — inquiétudes — présages — déchaînements intérieurs
silences — roches — air — déchaînements de la nature

Héphaïstos : l'enchaîneur⁴⁶)

L'écoute du texte absent, de son *tacet*, est le commencement de l'écoute du silence, ou de l'effacement du son, de notre plus extraordinaire puissance d'écoute, qui se définit justement par notre capacité à écouter le silence, ce dont la société fondée sur l'*ideîn* nous avait privés. Ce silence, non comme incarnation de l'*Ur*, d'une *archè* ou d'une origine, mais comme appel à l'Autre, à dessein de sa propre destitution, dévoile la nature du son, le néant sur lequel il gravite et le Possible auquel il doit sa destinée. L'attention à l'écoute est une philosophie du Possible, où la composition écoute un espace, et où l'œuvre est œuvre de cette écoute, composition de ses possibles. L'écoute est fondamentalement une topologie, et non une

45. Citons ici Lachenmann : « La compréhension purement sémantique du contenu d'un texte ne garantit pas de toute façon qu'on l'ait compris. C'est l'interaction de l'image, de la lumière, du mouvement, de l'action, du son, de la structure musicale — c'est cette expérience sensible très complexe qui est le véhicule du sens. » Cité dans Kalenecker, M., *Avec Helmut Lachenmann*, op. cit., p. 236.

46. De même, dans *Fragments-Stille, an Diotima*, où le chant était un autre nom de l'écoute :

« Les fragments, écrits dans la partition, tous extraits de poèmes de Friedrich Hölderlin : « — ne doivent en aucun cas être dits pendant l'exécution ;

« — ne sont en aucun cas une indication naturaliste, programmatique pour l'exécution. « Mais ils sont, souvent, pensées, silences, "chants" d'autres espaces, d'autres cieus, pour découvrir autrement le possible ne pas "dire adieu à l'espoir" (extrait d'une lettre de Friedrich Hölderlin à Suzette Gontard, novembre 1799). Les interprètes les "chantent" intérieurement dans leur autonomie, dans l'autonomie des sons en quête des "harmonies délicates de la vie intérieure" » (extrait d'une lettre de Friedrich Hölderlin à Suzette Gontard, septembre 1799).

chronologie, attentive à la manière dont le son se combine avec d'autres sons dans l'espace, à la manière dont ces sons s'y recomposent, à la manière dont le son *lit* l'espace et dont l'espace découvre, révèle le son. Notre *imaginatio* y établira des liens possibles, des rapports. De la sorte, le compositeur-à-l'écriture, lui-même protagoniste de l'exécution, est aussi le reflet du travail de composition-à-l'écoute.

« Ce silence de la nature qui fait écouter les sons », chantait déjà *Sarà dolce tacere*. « Écoute son âme muette », chante désormais la *Quatrième île de Prometeo*. Chaque son, émerveillé d'être, s'écoute comme le vent, le souffle, ou tout autre chose qui passe et dont le commencement et la fin cèdent le pas à la perception d'une continuité de lointains, de présences et d'essences indéfinissables. Le réveil de cette faculté ne se produit pas seulement dans la solitude de la nature, dans l'isolement, mais intervient parfois à l'intérieur même de la masse et des sonorités les plus assourdissantes. Le retrait du son devient ainsi la condition de l'Ouvert, autre nom du chaos, du pur possible ou de l'immédiate omniprésence. Alors la brisure des chaînes idolâtres, bienveillantes, métaphysiques, de l'image, du *numen*, de la narration ou du livret, dans l'écoute en soi de l'invisible et de la distance du visage, s'est transformé en symbole de cet Ouvert, à partir duquel se forme le monde et dont le musicien se fait l'écho. L'Ouvert de l'être vient au langage, il irradie, il destine. La « tragédie de l'écoute » se renverse en écoute comme tragédie ou, plus précisément, comme *Traverspiel*, au sens benjaminien. Son espace désertique, dispersé dans les signes, les indications et les constructions de *personæ*, de rôles en surface, ni fondement, ni substance, ni traduction de l'*upokeimenon*, de l'être posé comme fondement et admis comme principe, non plus sujets donc, le parcours des infinis chemins sans *oikos*, sans foyer, mais d'une forme à une autre de l'événement, le lieu du verbe et de l'errance, *irgendwohin*, est celui du *Traverspiel*. Cette scène s'oppose à celle du pèlerinage traversant les mers et les neiges, et menant, à la suite d'épreuves et de climats opaques, vers l'illumination.

Quatre occurrences du mot *Ascolta* figurent dans *Das atmende Klarsein*, inaugurant une interrogation : comment un unisson peut-il se scinder ? Mais aussi comment deux notes peuvent-elles se fondre en une seule ? Une telle pensée est tributaire des réflexions philosophiques sur le concept orphique d'*apokatastasis*, de retour dans l'Un de l'unisson. Dans le *Prologue*, le *Trois voix a* et le *Trois voix b* de *Prometeo*, Nono prolonge *Das atmende Klarsein*, mais introduit une autre problématique. L'œuvre repose sur la *scala enigmatica* des *Quatre pièces sacrées* de Verdi : *ut, ut* dièse, *mi, fa* dièse, *sol* dièse, *la* dièse, *si, do* dans sa forme ascendante, et *ut, si, si* bémol, *la* bémol, *fa, mi, ré* bémol, *ut* dans sa forme descendante, ignorant *sol, ré, la* et *mi* bémol. Or, les occurrences du mot *Ascolta* se font selon deux logiques : la première incluant l'ensemble des notes de l'échelle, ou son évidemment strictement chromatique, à la fin du *Trois voix a* ou au début du *Trois voix b* ; la seconde, reproduisant deux structures absentes, la double quinte (*sol-ré*

la transposés) ou les superpositions de quintes incarnant l'Ouvert dans le *Prologue*, et, dans les *Trois voix*, l'harmonie de quinte et triton (*ré-la-mi* bémol transposés et renversés en quinte et septième), une harmonie certes présente dans l'échelle initiale, mais qui acquiert ici un autre sens, marqué du sceau de la négation. Ainsi se fait jour le retrait, la révocation en néant d'une structure dans la composition et l'écoute de l'inaudible.

IV

À l'inverse de Nono, l'écoute de Lachenmann est le fruit d'un toucher, lui-même issu d'un faire. Cette écoute est tactile, haptique (*aptô*, toucher, atteindre, mettre la main à). Empruntant au quotidien, à l'insolite d'une source sonore matérielle quelconque, non destinée à la jouissance, Lachenmann inventa la notion de « musique concrète instrumentale », où des sons ressentis quasi intuitivement, informent sur leur mode de production. L'action instrumentale ne disparaît pas derrière une idée sonore dont le résultat veut au contraire attirer l'attention sur le geste qui la soutend. Mais contrairement aux bruits de la vie quotidienne que Pierre Schaeffer avait musicalisés dans ses œuvres pour bande magnétique, le son instrumental est désormais un message, un signe de production résistant à la faiblesse du consensus social.

Composer veut dire construire un instrument. Le son d'un violon ne renseigne guère sur sa valeur, tonale, de consonance ou de dissonance, mais indique, avec réalisme, ce qui a lieu : comment les crins ou la baguette de l'archet sont appuyés, et où. Comme les cuivres d'Anton Bruckner, sorte de poumon surhumain, comme le *pizzicato* aigu des violons dans l'ouverture du *Roi Lear* de Berlioz que Richard Strauss comparait à une artère qui aurait éclaté dans la tête du vieux souverain, l'instrument place l'écoute dans une situation inhabituelle, organique, qui tout à la fois touche et modifie l'auditeur. Car si l'objet de cette musique est la brisure d'une écoute abusée par les conventions musicales et culturelles et s'il faut renoncer à l'assurance flatteuse des *a priori* et aux analyses menées dans le cadre de la *doxa*, l'œuvre de Lachenmann, dans la radicalité de ses modes de jeu et de ses blessures instrumentales, est une critique inflexible de nos certitudes. L'objet instrumental n'est pas donné effectivement, pleinement et intégralement tel qu'il est en lui-même, mais sur le mode de l'esquisse, *Abschattung*, décalque, « adombration », silhouette qui se profile, action d'une ombre qui se détache, impression sonore qui se dessine déjà plus ou moins à l'horizon. Des « ombres sonores », en quelque sorte, selon le titre d'une œuvre pour quarante-huit cordes et trois pianos (*Klangschatten — mein Saitenspiel*, « mon jeu de cordes », 1972). *Abschattung* définit, dans la phénoménologie de Husserl, le caractère qui s'attache à l'émergence d'un apparaissant

spatial dans le domaine originaire de la perception, et exprime la caractéristique eidétique fondamentale de tout ce qui surgit à titre d'objet ultérieurement constituable au niveau généalogique le plus bas du fonctionnement intentionnel, dans la modalité perceptive.

*Un vécu affectif ne se donne pas par esquisses. Si je le considère, je tiens un absolu, il n'a pas de faces qui pourraient se figurer tantôt d'une façon, tantôt de l'autre. Par la pensée je puis former à son propos une pensée vraie ou fausse, mais ce qui s'offre au regard de l'intuition est là absolument avec ses qualités, son intensité... Le son d'un violon au contraire est donné, avec son identité objective, par esquisses ; il comporte un cours de modes changeants où il apparaît. Ces modes sont différents selon que je suis dans la salle même du concert ou que j'écoute à travers les portes closes... Aucune manière d'apparaître ne peut prétendre être tenue pour celle qui donne la chose de façon absolue, écrivait Husserl dans ses *Idées directrices*⁴⁷.*

L'instrument esquissé, exploré avec inquiétude, constitué par le musicien, senti, s'inscrit dans cette approche « à tâtons ».

Prenons l'exemple fameux d'une œuvre destinée à un soliste, *Pression* (1969, pour un violoncelliste), laquelle se divise en quatre sections, selon ses principaux modes de jeu⁴⁸.

Section I

- A *Arco* / *sul ponticello* + *glissando* / mouvement de brosse
Ongle du pouce dans les crins + doigts sur la bague de l'archet
- B Archet vertical joué sur la corde
- C *Pression* + *pizzicati* derrière le chevalet
Pression
- D Combinaison : *arco* sur le bois du chevalet + mouvements de brosse + *pizzicato* derrière le chevalet

Section II

- A *Col legno saltando* + *col legno* — mouvement circulaire
- B Racler avec l'archet / main sur la table
Arco sur le cordier + racler avec la main sur les cordes

Section III

- A *Arco* derrière le chevalet + mouvements de brosse
- B Morse sur toutes les cordes
Morse sur la seule corde d'*ut*

47. Husserl, E. (1950), *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, p. 143 (traduction de l'allemand, Paul Ricœur).

48. Cf. Jahn, H.-P. (1988), « *Pression* », dans *Musik-Konzepte*, n°s 61-62, p. 40-61.

- C Cordes à vide d'ut (la bémol) + de ré (ré bémol) + ré bémol sur la corde de sol
Double prise = son
- D Morse (cf. III B)

Section IV

- A *Col legno saltando* + *glissando*
Flageolet / *col legno battuto* + mouvements de brosse
- B Mouvements de brosse
Col legno saltando + *pizzicato* + sourdine avec *col legno* + *col legno-glissando* (vertical)
Pizzicato au chevillier
Mouvements de brosse + *pizzicato Bartók* + *col legno saltando* + croisement du *col legno* et du *glissando* (vertical)

Cet ensemble de modes de jeu détermine des sons continus, des répétitions, des combinaisons, des accents et des éléments ponctuels, où le violoncelliste, sa main gauche, sa main droite et jusqu'à l'ongle de son pouce, mais aussi le violoncelle en soi (cordes, table, chevillier, chevalet, cordier...) et hors-soi (archet, crins et baguette) s'explorent mutuellement, premier acte d'une auscultation des instruments à cordes, que radicaliseront encore les trois quatuors à cordes (*Gran torso*, 1971-1976 / 1988, « musique pour quatuor à cordes »; *Reigen seliger Geister*, *Ronde des esprits bienheureux*, 1989, avec son *flautando* sans pression, ses *pizzicati* et son introduction d'un nouveau hors-soi, le plectre; *Grido* enfin, 2000-2001).

Avec la musique concrète instrumentale s'établit un être-avec, à l'origine duquel se mesure l'existential lachenmannien, dans l'intersubjectivité, mais aussi entre l'instrument et son interprète, et plus encore dans l'instrument en soi, ce dont témoignent certains titres, au-delà même de leur renversement du « pour... et orchestre » du concerto classique : *Accanto* « pour un clarinetiste avec orchestre »; *Notturmo* (1966-1968), « pour petit orchestre avec violoncelle soliste »; *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, « musique pour orchestre avec quatuor à cordes »; *Harmonica* (1981-1983), « musique pour grand orchestre avec tuba soliste »; *Ausklang (Fin)*, 1984-1985, « musique pour piano avec orchestre »; ou encore, mais à un tout autre titre, *...zwei Gefühle...*, *Musik mit Leonardo (...deux sentiments...)*, musique avec Léonard [de Vinci], 1992, pour deux récitants et ensemble), et le sous-titre de *Das Mädchen mit den Schefelhölzern (La petite fille aux allumettes)*, 1990-1996, « musique avec images ». Non un *et*, mais un *avec*, *et*, simultanément, une musique-pour l'instrumental, soliste ou non.

L'œuvre de Lachenmann vise une nouvelle réalité physique du son, du beau subversif, d'un autre corps instrumental construit. Dès la fin des années soixante, il

écrivit cette musique où le réalisme sonore (*Klangrealistik*) recourt au déploiement de moyens instrumentaux inouïs, les techniques de jeu traditionnelles formant exception. Illusoirement sans doute, Lachenmann partage avec John Cage une dimension ludique, mais ici nul aléa, nul théâtre musical : les interprètes y jouent avec des embouchures, frappent, grattent ou raclent leurs instruments, versent de l'eau dans les cors, utilisent des cymbales antiques plongées dans un baquet. Balles de ping-pong rebondissant sur la surface d'une table, pièces tombant en décrivant un mouvement de spirale, disques de polystyrène frottés les uns contre les autres, incrustations d'émissions de radio ou de textes sur bandes magnétiques, bruits d'eau, tic-tac familier d'horloge, claquements de langue, froissements de tissus, marteaux sur les cordes témoignent d'une inventivité enfantine, où le son avertit, visuellement aussi, sur les conditions de sa naissance, et, réinventé, traduit un naïf besoin d'émerveillement : *Fassade* (1973, musique pour grand orchestre et bande magnétique), intègre ainsi rires et cris d'enfants, *Ein Kinderspiel* (1980, sept petites pièces), *Un jeu d'enfant* titre une œuvre pour piano. Citons encore l'univers ludique et connoté des *toy pianos* utilisés dans *Harmonica*. Balbutiement de l'être, ce son virginal est une utopie de l'enfance, de l'*in-fans*, d'un *experimentum linguæ*, de l'expérience en tant que limite transcendantale d'un langage en soi, comme tel, dans sa pure référence à lui-même, ignorant les facultés de la langue. Cette enfance, non comme simple donnée de fait, ni, selon Agamben⁴⁹, comme un lieu dont on isolerait une chronologie, un âge ou un état, exige une pensée qui a fait œuvre de purification. Y a-t-il quelque chose comme une enfance de l'écoute ?

49. Cf. Agamben, G. (1989), *Enfance et histoire*, Paris, Payot.

V

L'écoute de Nono s'inscrit dans les trois visages du monde de la vie, le monde ambiant, le monde de l'être avec autrui et le monde du soi. Dans le monde ambiant, nous mesurons l'écoute du lieu, de la salle de concert, de la Forêt-Noire, avec son amplitude, mais aussi celui de la ville : Berlin, où les sons en marge, *pianissimi*, se heurtent à la violence acoustique du trafic et où la surélévation du métro engendre un spectre grave et obscur ; Venise, dont l'acuité des résonances résulte des échos, des réverbérations et de la propagation du son sur l'eau.

comment savoir écouter les pierres rouges et blanches de Venise au lever du soleil.

comment savoir écouter l'arc infini des couleurs, sur la lagune au coucher du soleil.

comment savoir écouter les ondulations magiques de la Forêt-Noire : couleurs silences, live naturel des sept cieus (« dans sa jeunesse, le grand Maguid de Mezeritch aimait se lever à l'aube pour se promener le long des fleuves et des lacs : il apprit l'art d'écouter »)⁵⁰.

50. Nono, L. (1985), « Guai ai gelidi mosette », dans *Écrits*, op. cit., p. 329-330 (traduction de l'italien, LF).

La connaissance objective suit un double mouvement : celle des éléments acoustiques déterminants de notre temps, les sons des rues, des *calli*, des paysages, la respiration du bois et des pierres, « avec une conscience toujours liée à notre vie » ; et celle, à travers ces éléments, de la réalité de notre temps acoustique, afin de pouvoir intervenir de manière consciente dans la transformation de la réalité acoustique, de la capacité d'écouter notre temps et de la détermination même de notre vie.

*Notre vie, intime, intérieure, externe, ambiante, vibre, pulse, écoute de manière variée la variation acoustique : continue-discontinue, perceptible-inaudible, profondeur de l'éloignement, des échos, des mémoires, des natures, fragments, instants, souterrains, sidéraux, fortuits, apériodiques, sans fin*⁵¹.

Cette écoute est écoute de l'objet. Les signaux vagabonds, transformés et composés, reliés entre eux par celui qui écoute, ne doivent pas simplement traverser l'auditeur, lequel fait désormais partie de la possibilité compositionnelle, combinatoire, dans des espaces en mouvement continu et souvent rendus confus avec art. Nono s'oppose résolument à Stockhausen, dont l'auditeur serait un *transistor*, captant l'œuvre descendue de Sirius. La capacité de confondre des relations, même là où celles-ci n'ont pas été pensées par le compositeur est en effet mise en cause. C'est l'espace qui sonne.

À travers l'être-avec, nous écoutons l'intersubjectivité des musiciens. Dans *Quando stanno morendo* : écoute-t-on le violoncelle ou sa transformation électronique ? L'interprète, en soi et transformé, intervient sur lui-même et sur les autres interprètes en temps réel, autrement dit s'écoute dans la transformation du son, réagit sur lui-même et à son propre son déjà transformé. Sa partie donnée n'est plus unique. Autre exemple, les six solistes de *Y entonces comprendió* (*Alors il comprit*, 1970, pour voix de femmes et bande magnétique), découvrent *entre* elles les micro-intervalles, les microtonalités de l'œuvre, si elles s'écoutent *entre* elles et se « composent » sur elles-mêmes, phénomène rare et difficile, en s'écoutant amplifiées dans l'espace, à travers la diffusion par haut-parleurs disposés autour du public. Avec la bande magnétique, et plus encore avec les dispositifs électroniques, celui qui écoute tient un rôle actif.

Le silence.

Il est très difficile à écouter.

Très difficile d'écouter, dans le silence, les autres.

*Autres pensées, autres bruits, autres sonorités, autres idées. Lorsqu'on vient écouter, on essaie souvent de se retrouver soi-même dans les autres. Retrouver ses propres mécanismes, système, rationalisme, dans l'autre*⁵².

Nono s'insurge contre une écoute « académique, conservatrice, réactionnaire », ce mur où se confirment incessamment, en toute sécurité, nos mythes, nos habitudes, nos *a priori* et nos systèmes rassurants, sinon confortables. Si donc l'écoute est attention à l'autre et à la qualité de sa différence, le monde du soi se constitue

51. Nono, L. (1984), « Vers Prometeo », dans *Écrits*, op. cit., p. 269 (traduction de l'italien, Anne-Lise Quendolo et LF).

52. Nono, L., « L'erreur comme nécessité », op. cit., p. 256.

comme tension, échange ou dialogue avec un Tu. Cette écoute est, selon Nono, lecteur de Martin Buber, la leçon de la pensée hébraïque. Or l'Autre, l'altérité radicale, autrui indéfiniment accueilli, comme moment négatif de ma propre subjectivité, menace la constitution du Je. Entre ces deux étants, l'espace de l'événement est l'entre-deux, le *zwischen*, sur le faîte étroit où le Je et le Tu se rencontrent, s'écoulent, au-delà de la subjectivité et en deçà de l'objectivité. Il ne s'agit pas ici de rencontrer l'Absolu, mais d'une relation intersubjective, reconnaissant l'absolument autre. Je et Tu, noématiquement absolument séparés, mais noétiquement immédiatement liés, se déplacent l'un vers l'autre, dans un rapport dissymétrique, à travers l'écart qui les distingue, comme une dénivellation, dans la discontinuité. Le moi est mis en question par l'autre. Il s'y jette, s'y perd, ou s'y oublie. Mais ce que Nono a saisi comme nul autre, c'est, au-delà de Buber ou de Franz Rosenzweig, le fait que l'écoute suppose un rapport particulier à autrui et inscrit l'altérité radicale au cœur de l'existence, où le dialogue n'est pas seulement une modalité dans laquelle s'accomplit la langue/son, qui n'est essentiellement qu'à titre de dialogue. Ou, comme l'écrit Heidegger : « Le fait de prêter l'oreille à..., d'avoir des oreilles pour (*hören auf*) est l'être ouvert existentiel du *Dasein* en tant qu'être avec l'autre⁵³. » Sans écoute, nul être-avec, nulle appartenance à l'Autre.

53. Heidegger, M. (1993), *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, p. 163 ; traduction française révisée par Jean Greisch, dans *Ontologie de temporalité*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 213.

VI

Si la désobjectivation à travers l'altérité et la purification de l'emphase et du pathos caractérisent l'art de Nono, où le Tu radical dans le Je signifie que le Je se voit lui-même en voyant l'Autre, établissant ainsi la conscience de soi, Lachenmann tient, lui, le Soi, brisé, inapte au triomphe comme à la plainte, en relation avec un Absolu dont il adopte, avec le philosophe japonais Nishida Kitaro (1870-1945), les deux attitudes fondamentales : la détermination spatiale avec soi-même comme lieu et la détermination temporelle du présent dans sa présence pure⁵⁴. Et, selon Lachenmann, dans cette présence, tout doit être fondé, racheté, délivré.

Musique, non comme texte (Text), non comme déroulement (Verlauf) discursif, nullement comme drame (Drama) sonore — mais une sorte de spectacle-nature (Natur-Schauspiel) artificiel, résultant d'une spéculation complexe, et transcendantale, comme « pure » présence⁵⁵.

Notre écoute vise simultanément l'écoute du lieu, ou dispositif, et celle d'un présent absolu, comme flux de conscience, situation ou « état météorologique », d'un seul tenant, sans coupures, mais avec ses stases, ses suspensions, ses amenuisements. Parmi les dispositifs, citons *Schwankungen am Rand* (*Oscillations en marge*, 1974-1975, pour cuivres et cordes) :

Quatre trompettes, quatre trombones, quatre plaques de tôle, deux pianos, deux guitares électriques et trente-quatre cordes aiguës (violons et altos) sont répartis dans la

54. L'absolu véritable de Nishida ne fait pas transcender seulement le relatif. « S'il le faisait, il ne pourrait éviter d'être sa simple négation et, par là, devenir relatif à son tour. J'ai argumenté pour cela que l'absolu véritable doit faire face à sa propre négation absolue à l'intérieur de lui-même. » C'est à la lumière de cette philosophie que se lit la coloration orientale du shō dans *La petite fille aux allumettes*, indissociable du lieu divin : « Elle prit la petite fille sur son bras et elles s'envolèrent dans cette splendeur et cette joie, bien haut, bien haut, là où il n'y avait pas de froid, pas de faim, pas d'angoisse... elles étaient auprès de Dieu » (n° 23). Signalons encore la métaphore de *Consolation II* (1968), pour seize voix, la désolation d'un paysage négatif emprunté à la *Wessobrunner Gebet* (770 environ) : « L'étonnement des mortels m'a délivré son plus haut message : / La terre n'était pas, pas plus que le ciel en haut, / Ni l'arbre, ni aucune espèce de montagne, / Pas plus que le soleil n'était lumière, / Pas plus que

salle autour du public. Les effets sonores réels et spatiaux peuvent être transformés et déplacés à travers les microphones au moyen d'amplificateurs et de haut-parleurs. Plusieurs oppositions sont développées. Certaines figurent dans le matériau initial, d'autres apparaissent au cours de l'œuvre. Aux premières appartiennent la signification « vibrante » du son — en tant que produit concret de sa naissance mécanique et en tant que signal bien connu, élément d'un répertoire courant de modes de jeu —, mais aussi les conditions de l'espace réel : elles sont dépassées et bloquées par l'amplification électrique, et se mettent en quelque sorte à « vibrer ». Aux secondes appartient la fonction vibrante du rythme, qui apparaît ici comme une ossature temporelle rigide, et là comme un élément imprévisible, régulé de manière seulement indirecte, produit du flou et de la vie intérieure caractéristique des processus instrumentaux. Ce principe de « vibration » devient directement tangible à travers le matériau concret des plaques de tôle, dont le pilotage n'est que relatif, et à travers le média du pilotage lui-même, l'appareillage aveugle de l'amplification électrique. L'œuvre cherche à maintenir l'écoute en suspens entre différentes catégories possibles, à la faire quasiment osciller, sur un chemin jalonné de structures précises, formulées ad hoc. Celles-ci sont destinées à disparaître, à détourner l'attention vers le paysage des flous et des valeurs intermédiaires dissoutes, telles qu'elles apparaissent au « recto » du modèle créé. Ceci devient clair lorsque la structure se fige dans les points d'orgue, les méandres pétrifiés de l'ostinato ou le « laissez-vibrer » du papier d'emballage froissé⁵⁶.

Si d'autres dispositifs reconduisent l'espace à sa nature de lieu, celui de *La petite fille aux allumettes* paraît en être le point d'aboutissement. Outre la fosse, dans les neuf loges du premier balcon, côté jardin et côté cour, se placent une percussion dans la loge la plus proche de la scène, une autre vers le fond de la salle et dans les sept loges intermédiaires, quatre violons, une flûte, un hautbois, une clarinette et un basson, deux sopranos, altos, ténors et basses. Deux groupes symétriques de cuivres (deux cors, trompette et trombone) se tiennent dans les secondes loges, alors que quatre altos, une percussion et deux tubas jouent dans le dos du public⁵⁷.

Le soi se détermine en exprimant en lui-même le monde du présent absolu, dont la détermination occidentale est la figure de Dieu comme sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Si chaque instant de temps qui ne s'arrête pas, ne fût-ce que pour un instant, correspond inversement au présent éternel, *NUN* (*Maintenant*, 1997-1999, pour flûte, trombone, orchestre avec voix d'hommes), parergon de *La petite fille aux allumettes*, en est l'intense expression. Outre des syllabes esseulées, issues de mots (comment, où, vers où...), les huit voix d'hommes y chantent, sur les traces de *Logique du lieu et vision religieuse du monde* de Nishida : « Le je n'est pas une chose, mais un lieu. » « *Das Ich ist kein Ding, sondern ein Ort.* », mais auraient tout aussi bien pu se saisir de cette autre citation : « La vie est toujours, et de manière ultime, un présent selon un présent éternel⁵⁸. » Car le Soi, en tant qu'existence purement prédicative, se détermine sur le plan temporel, comme détermination instantanée du présent absolu. Mais le Soi,

la lune ne brillait, / Ni même l'immense mer, / Là ni nulle part rien n'était. / Aux fins et aux retours / Là était le seul Dieu tout-puisant. » Là, le texte renonce à toute linéarité, se fragmente en phonèmes, parfois inversés (*mboaum* pour *Baum*) ou combinés (*himmel-sonnemond*)... Lachenmann concède, du bout des lèvres, la dimension religieuse de cette œuvre, en excluant toutefois le péché et l'absolution.

55. Lachenmann, H., « NUN », livret de disque, Kairos 0012142KAI, p. 3 (traduction de l'allemand, LF).

56. Lachenmann, H. (1975), « Schwankungen am Rand », dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 154 (traduction de l'allemand, LF).

57. Cf. Kaltenecker, M. (2001), « Composer l'orchestre », dans *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Paris, Palais Garnier, p. 46-47.

58. Nishida, K. (1999), *Logique du lieu et vision religieuse du monde*, Paris, Osiris, p. 53 (traduction du japonais, Yasuhiko Sugimura et Sylvain Cardonnel).

en tant qu'existence purement subjective, se détermine simultanément sur le plan spatial, comme « Multiple individué par négation de soi de l'Un absolu⁵⁹ », infiniment riche, toutefois, des caractéristiques du monde. Il est à la fois subjectif et prédicatif, ou encore détermination individuelle et détermination universelle.

De là naît la logique du *basho*, guère encline au mysticisme, de l'être comme lieu, de l'être topique comme être conscient de lui-même pensé par rapport à l'être en tant qu'objet⁶⁰, et, chez Lachenmann, de l'œuvre comme tableau, paysage sonore, *natura naturata*. Pour qu'un jugement advienne, il faut en effet un lieu qui contienne le sujet et le prédicat. Le *basho* est ce lieu où advient la connaissance. Quand le monde de l'ego pur est pensé spatialement dans la dimension du sujet, il devient ainsi le monde de la connaissance pure. Alors l'idée du Soi comme lieu entraîne le déplacement de la scène intérieure de la musique et du sujet qui lui est corrélé, la purification de celui qui crée et de celui qui écoute. L'expérience pure (*junsui keiken*) de Nishida, fusion au-delà du dualisme entre monde et sujet, implique que nous devenions nous-mêmes l'objet, et que, corrélativement, en l'expérience de l'objet, advienne le Soi :

Cet état est par exemple celui qui correspond à l'instant initial de la vision d'une couleur ou de l'audition d'un son. À cet instant, on n'a pas encore idée qu'il s'agit là de l'effet d'un agent extérieur ou bien que c'est soi-même qui le sent. C'est une forme pré-réflexive antérieure à la possibilité de porter un jugement sur ce que sont cette couleur et ce son⁶¹.

Cette expérience pure prend place dans le présent en tant que « présent éternel », ni unique maintenant actuel, ni n'importe quel maintenant, ni le maintenant en général, mais en tant qu'extase du temps, sa concordance avec soi-même reposant sur son accord avec un hors de soi, et surgissement, éveil au monde, émergence propre, avènement de l'événement surgissant à lui-même en lui-même.

Le dépassement de l'opposition entre sujet et objet est un thème philosophique essentiel, dans l'horizon de la finalité kantienne, jusqu'à la structure noético-noématique de l'ego comme vivant naturel entouré d'un environnement (*Umgebung*) dans la phénoménologie husserlienne, et jusqu'à *Logique du lieu et vision religieuse du monde* de Nishida, où exprimer le monde équivaut à le subjectiviser en soi, et où le soi est un foyer dans lequel le monde se reflète tel qu'en lui-même.

Le monde qui, dans son objectivité, s'oppose à moi est transformé et saisi symboliquement à travers les formes de ma subjectivité propre. Mais cette logique transactionnelle d'une identité contradictoire signifie également que le monde s'exprime à travers moi. Le monde crée son propre caractère spatio-temporel en prenant chaque acte de conscience monadique comme position unique pour le calcul de sa propre transformation existentielle⁶².

Percevoir, c'est édifier le monde, découvrir l'objet, avoir le souci de sa venue ou non. Dès lors, écouter ne signifie pas écouter quelque chose extérieurement

59. *Ibid.*, p. 74.

60. Nishida Kitaro écrit : « Le lieu est situé sur un plan objectif dans la position allant de ce qui est créé à ce qui crée, de ce qui est déterminé à ce qui détermine, étant aussi celle de ce qui est créé, de ce qui a été radicalement décidé, elle est la position de la forme décidée. » *Logique du lieu et vision religieuse du monde*, op. cit., p. 22.

61. Nishida, K. (1911), *Études sur le bien*, cité dans Kimura (Bin), « Pathologie de l'imédiateté », dans *Écrits de psychopathologie phénoménologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 147. Sur l'articulation entre Nono et Lachenmann à travers l'intersubjectivité, voir, du même auteur, *L'Entre*, Grenoble, Millon, 2000, et notamment son analyse de l'autre chez Buber et Levinas dont la dimension religieuse est inconciliable avec celle de Nishida.

62. Nishida, K. cité dans Kaltenecker, M., *Avec Helmut Lachenmann*, op. cit., p. 314, qui en souligne, à juste titre, la dimension husserlienne et rappelle par ailleurs l'influence de la philosophie de l'école de Kyoto, et notamment celle de Keiji Nishitani, sur l'œuvre de Lachenmann. De Nishida Kitaro, citons encore ceci, extrait des *Études sur le bien* (1911) : « La force d'intégration subjective en nous et la force d'intégration objective de la nature sont originellement la même. Vue objectivement, elle est manifeste comme force intégrante de la nature, vue subjectivement, elle est manifeste comme intégration des différents actes de la conscience. » Cf. Kimura, B., *Écrits de psychopathologie phénoménologique*, op. cit., p. 16 et 39.

comme un objet, ni écouter un Soi « intérieur ». Si le Soi ne peut s'écouter, l'écoute implique le renversement d'un Soi retourné en sa profondeur, vers cet Absolu que ne saurait débouter son quotidien, et découvre son propre caractère eschatologique en tant qu'individu historique, lequel ne prend son sens que sur fond d'un Absolu dont il ne se détache que pour avoir pu jadis s'y inscrire — et l'histoire en son historicité, réconciliation progressive du monde avec une transcendance.

C'est ainsi, selon Nishida, que pour deux entités, conserver leur individualité, s'opposer ou se nier l'une l'autre, ne peut être autre chose que de se lier réciproquement avec une autre ou de créer une forme. Et inversement, le fait d'entrer dans cette relation réciproque, de se lier, de créer une forme, doit consister radicalement en une négation et une opposition réciproque conduisant chacune à réaliser son identité propre. Une chose active n'est pas simplement mue par une autre, mais elle doit aussi être ce qui meut l'autre. Nishida nomme l'être topique le centre d'une détermination du milieu avec soi-même dans lequel ce qui transforme est aussi transformé. « Qui suis-je ? Qu'est-ce que le moi qui prend sur lui cela, cette aventure, cette lutte contre le matériau⁶³ ? » Là, le Soi s'oppose au Soi, s'unit à lui-même en se niant et en s'exprimant, de par cette expression comme fait par lequel l'Autre s'exprime en Soi et le Soi s'exprime en l'Autre. Selon Martin Kaltenecker, *NUN* s'inscrit dans le troisième mouvement de l'œuvre de Lachenmann : après l'instrument mis à l'écoute par le sujet qui ouvre un espace haptique en sondant les phénomènes sonores, après le retrait du sujet de ce lieu, le sujet et le lieu ne font désormais qu'un. Le sujet agit, entre choselement en relation. Le recours à une négation nécessite cette transformation du Soi en objet. Le Soi pense et agit en se choisissant. Or le Soi est une chose aussi longtemps que l'on pense ce qui lui est opposé comme spatial. Les choses mues sont agissantes lorsque, prises dans leurs relations, elles se nient les unes les autres. Les notions de matériau et de structure reposent ici sur cette expérience de la négation, où le matériau s'offre dans sa dialectique d'offre et de refus : la table, perçue comme structure, est un arbre détruit. De même, Lachenmann scinde le terme *Musik* en *Mu-* et *-sik*.

Aller dans la profondeur et la caverne nocturne de l'abîme humain, dont la vue, supportée ... dans le sentiment de l'ignorance..., ouvre la perspective, au-delà de l'effroyable, sur une intuition de la libération. Libération douteuse, certes : par la mort, par l'avancée vers le néant : Mu!, disent les moines zen⁶⁴.

Mu désigne le vide du bouddhisme de Nishida, le lieu d'une mort éternelle, d'un strict néant, où adviennent la conscience et la connaissance du Soi, d'un Soi autre, non réifié. Cette négation absolue est non *doxa*, sens commun, mais essentielle au Soi, volonté libre, comme affect fondamental de la modernité. L'expérience pure de Nishida brigue cette entrée dans le vide, l'ensevelissement conscient dévoilant le réel dans toute son intensité. La sincérité réside précisément là où ne figure aucune trace du Je, c'est-à-dire là où le Soi n'est qu'une détermination du lieu. Dans l'œuvre de Lachenmann, ce lieu est le silence, là où les langages se taisent, et se conjugue à la menace du rien dans le sublime, à son

63. Lachenmann, H., « NUN », *op. cit.*, p. 3.

64. Lachenmann, H. (1975-2001), « D'où — Où — Vers où ? (Autoportrait) », dans *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Paris, Palais Garnier, 2001, p. 20 [traduction de l'allemand, Olivier Mannoni, MK et LF]. Cette section de l'autoportrait ne figure pas dans *Musik als existentielle Erfahrung*, *op. cit.*, p. 153-154.

« plaisir négatif » (Kant), comme lien avec un Absolu rendu à l'audible, à la connaissance. Loin de la seule sensation et du pur divertissement, ce sublime appelle une ontologie négative. Quelque chose manque au sensible ou l'excède, l'innommable de Blanchot. Mais la situation, joyeuse, d'une beauté prise à revers au nom de quelque secret, promet une délivrance, un comblement (*Ausfüllung* ou *Erfüllung*). Hésitante, fragile, sinon friable, mise en péril, l'œuvre, au-delà même de sa lenteur intrinsèque et de ses creusements dans le son, menace de s'arrêter, dérive vers un point où un mouvement circulaire et obstiné la saisit, où « rien ne paraît indiquer une nécessité d'aller *plus loin*⁶⁵ », et où chaque son, chaque matériau, chaque structure, dans un rapport permanent d'interruption réciproque, est investi de la responsabilité d'introduire au néant — ce que traduisent, notamment, la coda de *NUN*, l'épilogue de *La petite fille aux allumettes*, mais aussi les *quasi niente* de *Gran torso*. *Dal niente* suggérait déjà une œuvre pour clarinettiste soliste, avec ses nuances souvent dans l'extrême *piano*, ses souffles, ses bruits de langue et de clef et ses hauteurs parfois inaudibles. Cette négation doit encore, et simultanément, être une affirmation, la *table* de l'arbre abattu. La *via negativa*, le silence radieux, les débris épars, la puissance pénétrante du néant et de l'évanouissement, notamment dans *Serynade* (1998-2000, pour piano), où le son s'éteint progressivement, ne signifient plus un matériau promis au naufrage, mais nous découvrent son existence réelle, nous délivrent de nos loups et de nos liens, et nous donnent la faculté de lire ce que transmettent desseins et figures : « Le champ de ruine devient un champ de force⁶⁶. » Autrement dit, l'écriture, toujours sous le signe de la fin, se définit comme gaiement apocalyptique, dont les blessures (*offene Stelle*) dans l'être révèlent la splendeur de l'Ouvert. Ni la polémique, ni l'ascèse, ni la morale, mais une volupté autre. Alors le Soi comme lieu est l'expression de cette négation radicale, un mais, un tout-de-même.

L'eau ne lave pas l'eau — le feu ne brûle pas le feu — la douleur même ne souffre pas. La jouissance ne jouit pas, l'écoute n'écoute rien, la vie ne vit pas — et ainsi vit elle. Le moi n'est pas le moi. La musique n'est pas musique, mais non-musique : la seule qui en mérite le nom dans son sens emphatique. Que la non-musique soit musique ?? Mais ?? Oui — mais. Composer signifie : mais⁶⁷.

65. Lachenmann, H. (1979), « Struktur und Musikantik », dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 158 (traduction de l'allemand, MK).

66. Lachenmann, H., « Des paradis éphémères », entretien avec Peter Szendy (1993), dans *Helmut Lachenmann*, op. cit., p. 6 ; repris, en allemand, dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 209.

67. Lachenmann, H., « NUN », op. cit., p. 3.

