

De la musique comme situation
Entretien avec Helmut Lachenmann
Music as Situation
an Interview with Helmut Lachenmann

Abigail Heathcote

Volume 17, Number 1, 2007

Le génome musical

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/016775ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/016775ar>

[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 document

Heathcote, A. (2007). De la musique comme situation : entretien avec Helmut Lachenmann. *Circuit*, 17(1), 79–91. <https://doi.org/10.7202/016775ar>

Article abstract

2005, the year of Lachenmann's seventieth birthday, saw the beginning of an explosion of international interest in the composer's work. This interview took place on 19 January 2006 in Paris, during the concert series 'Lachenmann/Mozart' at the Cité de la Musique. During this revealing interview, Lachenmann discusses his conception of musical form as the constant transformation of sound categories which transcend traditional instrumental divisions. The composer also reveals the continued relevance to his work of the notion of 'sound structure', set out formally for the first time in his 1966 essay, *'Klangtypen der Neuen Musik'*. Taking the form of a sound typology, *'Klangtypen'* begins with the purely physical perception of sounds and culminates with the notion of 'sound structure' (*Strukturklang*). Crucially, in this latter concept, music is seen as dialectical object of perception. In other words, in a *Strukturklang* sounds are experienced not only in themselves but also in terms of their relation to their wider context and the various relationships which they form. Structural listening for Lachenmann, then, involves on one level a mode of perception which is not based solely on understanding, or recognition of the familiar, but on a deeper form of listening, which could be understood as a form of intuition without fixed co-ordinates. 'The idea of structure', says Lachenmann, 'is not an intellectual thing but a touching thing'. Linked to a kind of renunciation or relaxation of the pretence of total subjective control — Lachenmann calls it 'a sort of desubjectification' — the work no longer represents a pre-conceived image, but enacts a form of creative opening-up to the outside. Yet crucially Lachenmann's position isn't one of total relativism. The dialectic between the familiar and the unfamiliar is all important: the relationships embedded in a sound's past, for example, are an essential part of the listening experience. Through a process of transforming or recontextualising what we already know — by 'breaking the magic' of the familiar — Lachenmann prompts us to hear sounds anew. In a broader sense, his work looks backwards at tradition, but only in order to mobilise that tradition, to inject it with a new immediacy. The music is something not only to be understood but also to be experienced — it is a musical situation undergoing constant transformation.

De la musique comme situation

Entretien avec Helmut Lachenmann

Abigail Heathcote (Traduit par Yves Saint-Amant)

Cet entretien avec Helmut Lachenmann (Allemagne, 1935) a eu lieu le 19 janvier 2006 à Paris.

Plusieurs concerts ont été consacrés à vos œuvres, ce mois-ci, à Paris. Comment le public français a-t-il accueilli votre musique jusqu'ici ?

Il est clair qu'il ne connaît pas bien ma musique. L'esthétique de la nouvelle musique française est caractérisée par la tradition héritée de Messiaen et de Boulez. Chez ces compositeurs, ce qui se produit durant le processus de composition détermine l'idée du matériau musical bien plus que dans ma musique. Mon opéra *La Petite fille aux allumettes* a été donné ici en 2001, et toutes les représentations ont eu lieu à guichets fermés. Lors des deux premières représentations, beaucoup de gens ont quitté la salle en sifflant et en claquant les portes. C'était incroyable ! Ils étaient très agressifs. Cette réaction, sciemment provoquée, est importante pour moi, parce qu'autrement ma réputation, bonne ou mauvaise, en souffrirait !

Que ressentez-vous quand le public se comporte ainsi ?

Ça dépend : s'ils le font à la fin du concert, je dois respecter cela. Mais s'ils le font en plein milieu, ça me met très en colère. Ce ne serait pas la première fois que je me lèverais et mettrais fin moi-même à une représentation. Un jour,

dans un concert à Mulhouse, on a donné de mes œuvres de musique de chambre combinées à des pièces de Schumann. Les gens étaient tout à fait choqués d'entendre ma pièce pour violoncelle solo, et ils riaient, et ils tous-saient. Après cette pièce de violoncelle, je devais jouer moi-même mes pièces pour piano, qui sont simples. Mais quand les gens m'ont vu m'avancer, ils ont commencé à crier, et à partir de ce moment, ils n'ont pas cessé de déranger. Après environ sept minutes, je me suis arrêté et j'ai dit : « Je pense qu'il y a au moins une personne qui aimerait écouter cette musique, et pour cette raison, je vais recommencer du début. » Un silence incroyable s'est fait dans la salle parce que les auditeurs avaient peur que je recommence ! Mais cela ne s'est pas produit seulement en France : c'est arrivé aussi une fois à Varsovie, et la toute première fois que c'est arrivé, c'était à Francfort. Ça se produit partout.

Ici, à Paris, les gens sont assez ouverts en un sens. Les Français, comme vous le savez, ont une tradition colonialiste. Ils connaissent beaucoup mieux les autres cultures que les Allemands. Si vous cherchez des enregistrements intéressants de musique du Tibet, d'Afrique ou de l'Inde, vous pouvez les trouver ici beaucoup plus facilement qu'à Berlin, par exemple. Je pense que les Français sont plutôt fascinés par les sons barbares des Allemands, par l'idée de produire des grincements sur un instrument. Un compositeur comme Boulez se refuse à de telles pratiques. C'est contraire à son esthétique : un bruit n'est pas contrôlable comme l'est une hauteur de son. Je l'ai entendu s'exprimer là-dessus récemment. Il était très respectueux, mais lui-même refuse de se livrer à ces pratiques, et je ne pense pas qu'il aimerait qu'un grand nombre de compositeurs le fassent. Pour ma part, je n'aime pas la « location » de bruits. En faire usage n'est pas un problème en soi, mais on doit trouver un contexte totalement différent qui leur donne un sens, qui rende ces choses signifiantes. Dans *Ausklang*, par exemple, une pièce pour piano que j'ai écrite il y a vingt ans, on trouve une partie qui est constituée de bruits, mais ce qui domine la pièce, c'est un intervalle. Ce sera intéressant de voir ce qui se produira durant l'exécution de mon concerto pour clarinette ici, à Paris. Il pourrait susciter des protestations. Parmi tous les bruits qu'il donne à entendre, j'ai introduit un enregistrement d'un concerto de Mozart et, dans ce contexte, une chose aussi connue pourrait choquer.

Pourriez-vous me parler de vos dernières œuvres ?

À l'automne 2004, j'ai écrit *Concertini*. Cela fait partie de mon projet de revenir au travail avec des hauteurs. En termes de matériau, mon but était d'intégrer l'expérience que j'ai acquise avec la musique qui ne s'appuie pas sur des hauteurs.

Quand vous parlez de hauteurs, voulez-vous dire tonalité?

Intervalles. Il y a une notion que vous connaissez probablement. Il s'agit de « *musique concrète instrumentale* », un terme relatif à l'énergie d'où provient le son. Dans ce contexte, je me suis beaucoup intéressé aux bruits. Mais pour moi, leur portée, en ce qui a trait à la création, est limitée. Je ne veux pas faire des choses surréalistes. Bien sûr, vous pouvez produire des grincements et autres bruits semblables sur des instruments. Mais j'en suis maintenant venu à la conclusion que l'intérêt de la *musique concrète* ne réside pas dans les bruits, mais dans l'énergie d'un son. Et cette sorte d'énergie peut être produite, disons, par un *pizzicato* tout à fait normal sur un violon, ou par un unisson, ou par deux instruments jouant la même note, mais avec une légère différence dans les vibrations. La vélocité, la vitesse d'exécution sont aussi des composantes de l'énergie. Cette idée d'énergie reste pour moi la chose la plus importante.

On m'a demandé de présenter mon Troisième quatuor à cordes, écrit avant les *Concertini*. C'est un peu artificiel, mais j'ai dit que certaines œuvres musicales peuvent être considérées comme un texte, c'est-à-dire comme un langage. Boulez, par exemple, utilise des titres comme *commentaire* ou *clause* : tous ces mots viennent de la littérature. Une phrase est également une partie d'un texte, du langage. Et pour moi, ou bien la musique c'est cela, ou bien c'est une situation, ce qui est complètement différent. Quand je parle de *musique en tant que situation*, je veux dire par là une situation auditive ou acoustique. Ce qui ne signifie pas que cette musique ne veut rien dire.

Je pensais aux tableaux de Francis Bacon. Deleuze, le philosophe français, s'est intéressé à ce qu'il appelle la « sensation » dans l'œuvre de Bacon. Il a écrit que le peintre avait transcendé la représentation pour accéder à une sorte de sensation...

Je dirais plutôt Twombly, Cy Twombly, bien plus que Bacon. Quand je vois certains des tableaux de Twombly, c'est comme une explosion. Bacon est beaucoup plus iconographique. Chez Twombly, c'est la nature, c'est un volcan !

Mais comme vous le suggérez, chez Twombly, souvent, il n'y a pas de référent évident. Chez vous, on trouve une démarche dialectique qui se réfère à la tradition : par vos choix d'instruments, l'utilisation d'intervalles tonaux et de citations, comme dans Accanto, de la même façon que Bacon conserve la forme humaine, bien que la déformant...

Citations? Quelles citations?

Dans Accanto, ou dans Tanzsuite mit Deutschlandlied, par exemple.

Ce ne sont pas là des citations. Il s'agit, selon moi, de quelque chose de très différent. La citation, c'est ce qu'on trouve dans les *Préludes* de Debussy, par

exemple, ou dans la *Symphonie Wellington* de Beethoven. Elle consiste à évoquer la fascination exercée par quelque chose que tout le monde connaît déjà. « Citer » veut dire évoquer plus ou moins la fascination ou la *magie* exercée par une chose que tout le monde connaît. Mais quand je prends l'hymne national dans la *Tanzsuite*, c'est comme un squelette ; je l'utilise comme un squelette. Même le Mozart dans *Accanto* vient d'un enregistrement. En fait, je ne sais même pas ce qui va en résulter. Alors ce n'est pas vraiment une citation non plus. Mais il est certain que ça évoque quelque chose. Si j'allume la radio et qu'on y fait jouer un morceau de Beethoven, ce n'est pas une citation ; c'est comme un instrument. La radio est comme un instrument : je l'allume et... Prenez par exemple *Ein Kinderspiel*, mes pièces pour piano. J'utilise une chanson allemande pour enfants [Lachenmann fredonne et imite la façon dont elle « se décompose » dans son œuvre]. C'est très chromatique. Ce n'est pas une citation. J'utilise le squelette rythmique d'une mélodie bien connue, et il en résulte une destruction complète de la fascination exercée par l'objet.

Votre intention est-elle que l'auditeur soit tout de même capable de reconnaître la chanson ?

Vous n'avez peut-être pas appris la même chanson quand vous étiez enfant. Mais on y entend une sorte de primitivisme qui n'est pas créé par moi, seulement utilisé par moi.

Il se pourrait que j'utilise une sorte de tarentelle. Mais ce n'est pas une tarentelle en particulier, ce n'est pas la citation d'une tarentelle. C'est seulement un prétexte pour se mettre à l'écoute du son du piano. Dans *Kinderspiel*, la quatrième chanson est une imitation de musique chinoise, c'est juste un truc pentatonique. Tous les Européens se disent : « Ah, c'est chinois ! » Mais ce n'est rien, il ne s'agit pas d'une citation. Je me souviens d'un livre extrêmement célèbre, *Max und Moritz* de Wilhelm Busch. Le connaissez-vous ?

Oui, et vous y faites référence dans votre commentaire sur la Tanzsuite...

Max et Moritz sont deux vilains garnements. Dans une des histoires, un meunier met les deux garçons dans son moulin et il en sort du grain. Voilà qu'ils vous apparaissent sous la forme de grains ! Ce n'est pas une citation. C'est un « souvenir », peut-être, de quelque chose. Je ne suis pas touché par cela comme par de la magie. Je m'en souviens, et me demande pourquoi. Pourquoi est-ce que je me souviens de cela ? C'est une sorte d'écoute dialectique.

Si je veux attirer l'attention sur une structure, parfois c'est bien de ne pas compliquer les choses, mais au contraire, de faire une structure si simple que nous avons le sentiment que ce n'est pas de la musique. C'est une façon

d'accéder à un autre niveau de la musique, que ce soit par exemple la résonance du piano, ou d'autres choses très subtiles auxquelles autrement nous ne ferions jamais attention. Je pourrais m'amuser à jeter un coup d'œil sur votre feuille de questions, non pas pour lire ce qui y est écrit, mais pour regarder le « paysage » que forment l'encre et les mots. C'est la façon *structurale* de regarder, ce qui signifie : *savoir ce que c'est, mais aller au-delà de la chose*. Vous n'avez pas écrit ou tapé vos questions afin que je les regarde. Vous les avez écrites afin de savoir quelles questions poser. Ou bien je pourrais regarder la table à laquelle nous sommes assis dans ce restaurant. Personne n'a disposé ces bouteilles et autres objets afin que nous regardions la table comme s'il s'agissait d'une nature morte. Mais je pourrais m'adonner à un petit jeu et tenter de voir quelle est la relation des objets entre eux, et cela deviendrait une sorte de constellation « atonale ». C'est ce qui se passe dans ma pièce pour deux guitares, dans laquelle j'utilise un texte de Caudwell. Si je... *paarle!*... *coomme!*... *çaa!* vous comprenez ce que je dis, mais en même temps, vous vous dites : « Qu'est-ce qui se passe ? » Écouter veut dire non seulement comprendre, mais...

... *faire l'expérience de la matérialité des sons*.

Oui, je dois entrer dans la structure. Pour moi, l'idée de structure n'est pas quelque chose d'intellectuel, mais quelque chose qui me touche. Par exemple, il y a une pièce pour chœur, une très ancienne prière allemande – c'est en fait la première prière chrétienne écrite qui nous soit parvenue –, qui décrit une époque où rien n'existait encore : ni la mer, ni le vent, ni les cieux, ni la terre... rien, sauf un grand dieu. C'est une démarche qu'on pourrait qualifier de panthéiste, le fait de voir les choses non plus par rapport à leur fonction, mais comme des documents qui témoignent de la réalité. Les bouddhistes, eux aussi, peuvent prendre un objet qui a une fonction, le regarder et dire : « Ceci est Bouddha », et non quelque chose de purement physique. Voilà l'idée qui m'intéresse.

Tout le monde parle aujourd'hui de gymnastique intellectuelle au sujet de la composition, mais vous savez, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, avec Mahler, Richard Strauss, etc., c'était le sujet qui faisait la musique. C'était déjà le cas chez Beethoven. Beethoven fut l'un des premiers compositeurs à découvrir l'autonomie du sujet. Bach n'était pas censé être individualiste. Il *l'était*, parce qu'il était un travailleur tellement acharné, mais ce n'était pas là l'idée qui se profilait derrière la musique ; la musique ne parlait pas de l'individu. Mozart a fait la même découverte, mais il a dû se battre contre l'archevêque, etc. Beethoven, quant à lui, a insisté. Cette conception de la musique consistant à

réfléchir sur un sujet qui se réalise à travers la musique vient de cette tradition. Au terme de cette évolution, nous n'avions plus d'autonomie ou de liberté subjective; il nous restait la « *non-liberté* » subjective. Nous en étions rendus à Sigmund Freud et Karl Marx. À partir de ce moment-là, la source profonde d'où venait la musique n'était plus le sujet individuel : c'était la structure. Ce n'était plus le « je », c'était le « ça ».

Le travail à partir du matériau, le travail structuraliste, est une conséquence directe de la prétendue évolution musicale. Beethoven travaillait de façon structuraliste, détruisant son sujet, ses thèmes. Et finalement, avec le dodéca-phonisme, Schoenberg sacrifia l'autonomie à une règle, détruisant du même coup la bonne vieille tonalité, qui était elle-même une sorte de système de règles. Webern et les compositeurs sériels qui ont suivi n'ont pas dit : « Je veux cela. » Ils ont dit : « Je stipule cela. Je découvre un système ou une règle qui va régir toute la pièce. » La structure est une sorte de « dé-subjectivation ». Entre-temps, Cage arrive. Sa pièce la plus simple, 4'33", veut seulement que de tel moment à tel autre, vous écoutiez. Et ce qui se produit n'est plus désormais un accident d'auto, ou n'importe quoi d'autre, mais bien une situation musicale. C'est quelque chose d'ordre structurel.

Adorno a dit que la musique devrait « prendre le compositeur par surprise ». Malgré le fait que vous écriviez des partitions qui demandent d'accomplir des actions, quand j'écoute votre musique, j'ai le sentiment que vous avez à l'esprit des sons bien précis. Dans quelle mesure vos sons sont-ils prédéterminés ?

Je n'ai pas une conception précise des sons eux-mêmes, mais de ce qui se produit. Si je dis que j'aimerais qu'un accident de voiture se produise, je ne dis pas que je veux entendre tout d'abord des bruits de freinage, le crissement des pneus, puis un bruit de collision et ainsi de suite; je dis seulement : ça se produit. Et si, par exemple, au sujet de mon œuvre *Pression*, je dis que l'archet devrait mettre 60 secondes à se déplacer de la première à la quatrième corde derrière [le chevalet] en un *fortissimo*, cela produit un son que vous ne pouvez pas prédire. Mais ce son n'est pas l'effet du hasard, c'est le résultat de ce que fait l'instrumentiste. J'ai traversé une période — les pièces n'en ont pas été publiées — durant laquelle je travaillais en me basant non pas sur le hasard, mais sur la mobilité des formes. Mais il n'y a pas de hasard. Qu'est-ce que le hasard en musique? Il est parfaitement organisé dans la musique de Cage. Mais cette façon d'enlever toute subjectivité signifie qu'on ne commet pas d'erreurs. Un jour, je lui ai posé la question. J'ai rendu visite à Cage à l'automne de 1990 et lui ai demandé : « Avez-vous déjà commis des erreurs en composant? » Alors il a ri et il a dit : « Eh bien, quand j'étais jeune, je commettais beaucoup d'erreurs,

mais depuis que j'emploie des procédés basés sur le hasard, je ne peux plus en faire. » Je dirais moi aussi que je ne fais pas d'erreurs non pas à cause du hasard, mais plutôt parce que j'ai inventé mon propre contexte. C'est ce que je veux dire quand je dis parfois : « Composer signifie construire un instrument. » Si j'ai inventé mon instrument, je ne peux pas faire d'erreurs. Je ne fais que montrer mon instrument. C'est peut-être ennuyeux ou choquant ou trop ordinaire pour les auditeurs, mais il n'y a plus de hasard.

Je pense que l'idée de hasard est bien mal comprise. Quand je demande à l'orchestre de jouer à l'unisson aussi vite que possible et de produire un son particulier, en commençant par la note la plus aiguë et en finissant par la plus grave, il en résulte quelque chose que je ne peux pas prédire. Ça dépend de l'orchestre, ça dépend de tout ce qui se produit. Si le même trait était joué une seconde fois, le résultat serait peut-être différent. Mais ce n'est pas du hasard, c'est une autre version de la même chose.

Adorno a prédit que, historiquement, le matériau musical aurait tendance à se désintégrer pour être réduit à un langage musical de masse, les « décombres » de l'histoire musicale. Êtes-vous d'accord avec cette affirmation, et si oui, quelles sont les possibilités qui s'offrent à la pratique de l'art critique dans de telles conditions?

L'art critique? Eh bien, j'ai beaucoup de respect pour Adorno, même s'il était un fossile du XIX^e siècle. Ce qui lui permettait d'ailleurs de poser un diagnostic très précis sur ce qui se passe aujourd'hui. Pour lui, la grande musique était celle de Beethoven et de Mahler. Il a essayé de suivre ce que devenait la musique de demain avec Boulez. Ses idées sur l'art subversif, toutes ces choses-là, sont vraies; j'y crois. Mais en Allemagne, les disciples d'Adorno ont bâti leur mission didactique sur cette idée, et l'ont poussée jusqu'au maniérisme. Je pense que les termes d'« art critique » et d'« art subversif » sont plutôt normalisés; je m'en méfie un peu. À mon avis, la musique devrait réussir à sensibiliser non seulement notre appareil sensoriel, mais aussi à remettre en question l'idée que nous nous faisons de l'art. Quand je parle de sensibilisation, je parle du cerveau qui se dit : « Voilà de la musique. » C'est une sorte de mécanisme subversif, et c'est la raison pour laquelle la musique atonale était si controversée à l'époque des nazis. C'est une musique qui incite à penser, penser non pas dans un sens intellectuel, mais dans le sens d'une *sensibilisation* qui amène l'auditeur à écouter l'intérieur des sons. Et je pense qu'il est très important pour moi aujourd'hui — non pas parce que je suis un compositeur mais parce que j'aime l'art — de trouver une définition de l'art qui implique l'aspect subversif. Si je m'assieds et joue de la musique subversive, c'est complètement stupide. Ça devient tout de suite du divertissement. Mais si vous vous concentrez parfaitement sur vos perceptions auditives

et réunissez tous vos moyens : votre intelligence, votre intuition, votre expérience, votre mémoire et ainsi de suite, vous réaliserez que cela provoquera quelque chose. Cela suscitera une sensibilité accrue, et détruira probablement l'idée conventionnelle que vous vous faites de la musique.

Diriez-vous que votre musique est politique ?

Pour moi, une *Bagatelle* de Webern est beaucoup plus subversive que tous les requiem de guerre. On pourrait écrire un grand requiem à la mémoire des victimes de l'Holocauste, mais l'Holocauste est un événement beaucoup trop grave dans l'histoire de l'humanité pour qu'on le fasse. On pourrait écrire un requiem pour les soldats allemands tués à Stalingrad, ou pour commémorer ce qui est arrivé aux habitants de Dresde. Bien sûr, on peut écrire de la jolie musique, de la musique magique, et lui donner un tel sens, mais je pense tout de même que c'est complètement fasciste parce que cela a pour but d'empêcher une véritable réflexion ; c'est un truc de la droite, c'est facile et moralisateur. Je pense qu'une des particularités de l'art européen, et qu'on ne trouve dans aucune autre culture, est l'idée de *magie rompue*. L'idée d'art, de musique disons, est magique. Dans le théâtre japonais nô ou dans le kabuki, c'est différent. La musique y est associée à la religion ou au pouvoir, à l'amour ou à la mort, au pouvoir ou au printemps, bref, à tous les objets de fascination collective. La musique techno, d'autre part, est un *happening* magique. C'est très facile, mais ça fonctionne, étonnamment. Ma fille était complètement emballée par la techno, à tel point qu'elle ne voulait plus nous voir. Ça ne dépendait pas seulement de la musique, il s'agissait d'un univers complètement différent. La musique pop, c'est de la musique magique, et c'est la même chose pour la musique soi-disant symphonique : écouter du Mozart, par exemple. Les auditeurs veulent de la magie, ils veulent du Mozart en tant que magie. Mais Mozart n'était pas seulement de la magie, il était de la *magie rompue*. Et c'est pourquoi les gens de Vienne le trouvaient si ennuyeux. Ils ne voulaient pas aller à ses concerts parce que c'était trop compliqué pour eux.

Pourriez-vous développer cette idée de magie rompue ?

« Rompue » ne veut pas dire « détruite ». « Rompre » signifie interrompre ou suspendre la fascination irrationnelle par un moment d'attention. Je pourrais vous donner un exemple bien simple. À l'époque de Bach, les chorals protestants avaient une fonction. Les chorals n'étaient pas faits pour que l'on s'assoie et qu'on les écoute ; ils étaient faits pour être chantés par tous les gens réunis. Leur fonction était de faire prier pendant l'office, de rendre un culte à Dieu, de chanter pour Dieu. Puis voilà M. Bach qui arrive et les harmonise. Les gens

étaient vraiment furieux parce qu'il avait interrompu l'office et les obligeait à écouter ce qui se passait. Ils voulaient le congédier parce qu'il avait rompu la magie. Il ne voulait pas vraiment la *rompre*, il voulait seulement s'en servir pour créer quelque chose. C'est là l'idée de créativité au-delà des limites de ce qui est joli, ou de ce qui est accepté, au-delà des limites conventionnelles, au-delà de la magie.

Créer de la magie est si facile. Un grand nombre de compositeurs le font. Ils n'ont qu'à aller au supermarché de la magie, à prendre un tam-tam, un glissando, un cluster, ou certaines composantes électroniques... C'est une sorte d'*agencement* de situations magiques. Et les gens disent que c'est intéressant. Mais « intéressant » égale « ennuyeux » ! Je ne veux pas écouter des choses intéressantes : je veux être touché. Les sons doivent *penser*. Les meilleures pièces dérangent. Il y avait les grandes symphonies de Mahler, qui duraient une heure ou plus. Puis Schoenberg est venu avec sa Symphonie de chambre, condensée en un seul mouvement. Les gens ont été complètement horrifiés. Ce fut unanime. Ou bien on commence à écouter attentivement quelque chose et on se laisse fasciner par ce que l'esprit a fait de cette chose, ou... Voilà le dilemme : la magie ou l'esprit ? L'esprit doit dominer la magie. Et dominer la magie signifie interrompre la magie. Imaginons une situation complètement absurde : vous avez rassemblé tout le monde dans un stade pour un match de football. Quand la Coupe du Monde aura lieu en Allemagne, il y aura une magie incroyable. J'aimerais que pour une fois les joueurs jouent avec deux ballons. Oh, ils seraient tellement furieux ! Ou bien qu'ils ne cessent de frapper le ballon en direction des spectateurs au lieu de l'envoyer sur le terrain : briser les règles. Ce serait extraordinaire, ça me plairait. Et les gens commenceraient à penser : « Nous sommes complètement dingues, voulez-vous bien nous dire pourquoi il y a des millions de personnes qui regardent cela ? »

Donc vous n'êtes pas un amateur de football ?

Ah si, un grand amateur, j'aime beaucoup ça ! Mais j'ai vu que les gens sont tellement... Certaines personnes se suicident si ça ne se passe pas bien. J'ai vécu une expérience incroyable lors de l'exécution de *Kontrakadenz*, une de mes pièces plus anciennes dans laquelle j'emploie trois opérateurs de radio. L'exécutant doit être attentif et doit allumer la radio durant trois croches ou faire un crescendo, et ainsi de suite. La pièce était présentée à Berlin, un dimanche soir. L'opérateur alluma la radio et on entendit une voix, c'était ce qu'il y avait à la radio à ce moment-là. La voix disait : « La partie de football entre Berlin et Karlsruhe s'est terminée par le compte de 1 à 2... » Les gens ne savaient pas si leur équipe avait perdu ou gagné ! J'étais tellement content ! Il était impossible

de prédire un moment semblable ; c'était l'effet du hasard. Ç'aurait pu tout aussi bien être de la musique. Voilà quelque chose de créatif. J'aime beaucoup ce genre de situation.

Dans vos premiers essais, Klangtypen der Neuen Musik (1966) et Bedingungen des Materials (1978), vous présentez une façon radicalement nouvelle d'aborder la structure. Est-ce que les idées exposées dans ces essais restent fondamentales pour votre approche de la composition ?

Oui, mais il faut les repenser chaque fois. Toute terminologie doit servir à faire une *nouvelle* découverte, sinon elle devient une prison. Les *Klangtypen* fonctionnent encore très bien pour moi. Mais les notions de *fluctuation* ou de *structure sonore* ou de *son-structure* doivent être sans cesse remises à jour, complétées par de nouvelles informations, parce que ces notions sont complètement abstraites. Si vous écoutez *Eine kleine Nachtmusik* et dites ensuite : « Eh bien, c'est une structure, un son, une structure sonore ou un "son-structure" », cela ne suffit pas. C'est bien plus que cela parce que *Eine kleine Nachtmusik* est une pièce pleine de signaux. Puis l'idée qui est à la base de *Bedingungen des Materials* est celle de la prétendue *aura*. Si cette idée n'est pas étroitement associée aux *Klangtypen*, elle n'a aucun sens. Vous pouvez écrire une pièce complètement abstraite, mais si vous utilisez une cloche à vache, un tam-tam et une harpe, chacun de ces instruments porte en lui-même sa propre structure, toute son histoire et ses connotations ; nous n'écoutons pas seulement des fréquences. Donc, l'idée de structure était utile mais elle n'était pas complète. Je pense que la combinaison des deux essais fonctionne bien. Élaborer des définitions et tout verbaliser a constitué ma gymnastique intellectuelle à un moment donné et, à mon avis, c'est une bonne chose. Par ailleurs, quand j'écris une pièce, je ne dis pas : « Maintenant, je veux faire un "son-structure". » Je ne fais qu'écrire ce que j'aimerais entendre, ce que j'aimerais que les gens entendent. Et parfois, après coup, quand je travaille, je fais le bilan de la situation. Si j'utilise une consonance, ce qui est parfois le cas ces jours-ci, je sais que je ne l'ai pas inventée. Une consonance est une chose bien connue.

Aujourd'hui, je dirais autre chose : chaque son que nous connaissons ou pourrions utiliser est comme un point à travers lequel passent un grand nombre de lignes. Les cloches à vache pourraient faire partie d'une ligne formée par tout ce qui se passe dans une ferme. La cloche à vache, l'enclume, la charrue et ainsi de suite font partie de la même ligne. Et il en existe une autre : celle formée par tous les instruments en métal. Ou encore, par exemple, tout ce qui pend au cou d'un animal, voilà qui trace une autre ligne. Les cloches à vache qu'on entend dans l'œuvre de Mahler évoquent la nature pour les gens de la

ville. Dans les *Herdenglocken* [c'est-à-dire les cloches à vache qu'on entend dans le premier mouvement de la Sixième Symphonie de Mahler], les auditeurs sont amenés plus près du ciel parce que normalement, on entend les cloches à vache dans les montagnes. Dans une œuvre comme *Zyklus* de Stockhausen, la cloche à vache est associée au vibraphone et au tam-tam ou au triangle; l'effet est complètement différent, mais les anciennes connotations demeurent.

Prenez par exemple *Technique de mon langage musical* de Messiaen. C'est une prison. Une belle prison, peut-être, mais une prison quand même, à l'intérieur de laquelle on pense d'une certaine façon. Messiaen a dû partir à la découverte d'autres cultures pour ouvrir les portes de sa prison, parce que l'art existe pour élargir nos horizons. Voilà la prison de Lachenmann...

Votre musique a été qualifiée de fragmentaire et de décousue. Diriez-vous que dans votre musique la sensation du temps est d'ordre spatial plutôt que temporel ou téléologique?

Eh bien, le terme « spatial » est dangereux parce que l'espace est quelque chose dont on peut voir les limites. On pourrait imaginer que l'écriture d'une œuvre, c'est comme disposer les meubles dans une pièce. Mais en musique, l'espace, c'est du *temps* qui s'écoule. C'est plutôt comme se trouver dans une pièce sombre qu'on ne connaissait pas auparavant.

Je ne pense pas selon de telles catégories. Je ne veux pas penser selon ces catégories. Je connais des compositeurs qui utilisent le juste milieu et ce genre de chose pour s'assurer que les proportions sont correctes et, à la fin, ils ont écrit une bonne pièce. Je déteste les bonnes pièces! Les bonnes pièces sont tellement ennuyeuses. Je veux écrire une pièce qui dérange, pas une pièce qui soit bonne! Et alors c'est mieux : bien mieux qu'une pièce dont la forme serait réussie. Les gens disent : « C'est une œuvre réussie, mais la forme ne l'est pas... » ou : « Cette œuvre est trop longue. » Je dis : « Eh bien, moi aussi je suis trop long. Est-ce que je devrais me couper? »

Dans des œuvres comme Accanto et Ausklang, vous semblez faire référence à la forme classique du concerto, et dans Tanzsuite, l'auditeur s'attend à la forme ample de la suite de danses, mais l'œuvre est exécutée sans interruption. Dans quelle mesure manipulez-vous les genres musicaux afin de déjouer les attentes des auditeurs?

Non, je ne pensais pas aux formes classiques quand j'ai écrit ces pièces. La seule idée que j'avais était, disons, celle d'un processus sonore. Dans *Ausklang*, c'était l'idée d'un piano auquel s'ajoute une sorte de piano artificiel placé dans l'orchestre. Je voulais explorer tout ce qui se produit dans le paysage sonore

d'un piano, l'ouvrir et ensuite le montrer. En fin de compte, mes formes sont le résultat de mon besoin de montrer quelque chose. Je suis plutôt démuni si l'on m'interroge au sujet de la forme. Parfois les gens disent : « Oui, c'est une belle œuvre, mais la forme n'est pas réussie. » Je suis incapable de comprendre cela. Parfois je fais un tableau à partir de mon instrument. Dans *Accanto*, le clic-clac des touches produit des sons, et je cherche d'autres touches, des pseudo-touches. La clarinette est un instrument qui produit parfois des clics. Je cherche à établir des correspondances et j'obtiens ainsi quelque chose de différent, que j'appellerais... encore une fois, un « paysage ». Il y a toujours une transformation. C'est le seul élément formel que je recherche. Si, au début d'une pièce, je montre une sorte particulière de paysage, celui-ci sera complètement transformé en cours de route.

Mais vous vous référez tout de même à des formes traditionnelles ?

Je ne pense pas à des formes traditionnelles. La forme — et c'est l'idée que j'ai conservée de *Klangtypen* —, la forme, c'est le son. Chaque jour a sa forme, mais on ne peut pas la prédire. Ce qui vous arrive, c'est la forme.

Ce que vous dites me rappelle la notion de musique informelle qu'on trouve chez Adorno, selon laquelle la forme naît de la substance de la musique elle-même...

C'est une très belle idée, je crois, et elle est importante. J'essaie de l'appliquer non pas en me servant des bons vieux paramètres, comme le font par exemple — eh bien, je pourrais nommer plusieurs compositeurs pour lesquels j'ai beaucoup de respect — des compositeurs comme Boulez. Ils élaborent des structures que l'on n'entend pas mais qui produisent un son complètement ouvert. Ferneyhough, Cage. Cage, lui aussi, travaille à partir d'un paramètre très précis et contrôlable, et le problème ou la possibilité qui se présente à moi est que... d'une part, j'utilise parfois des paramètres qu'on pourrait considérer comme non musicaux, mais, d'autre part, j'essaie d'établir un rapport avec un paramètre musical, c'est la transformation que je fais. L'univers des paramètres qu'on trouve au début d'une œuvre ne devrait jamais être le même à la fin. Prenez par exemple *Zwei Gefühle*. Au début, il y a une sorte de... il n'y a pas de terminologie vraiment adéquate, mais je pourrais l'appeler un « univers perforé ». Ce sont des ronflements aux cordes, du trémolo dental sans sons, toutes sortes de glissandos sur les touches du piano ou de roulements sur un tambour : c'est un grand univers sonore perforé qui disparaît soudainement. Je prends l'idée de perforation qui donne ceci [il fait entendre les sons répétés d'un trémolo dental]... vous avez entendu peut-être sept petites impulsions. Que diriez-vous d'une seule impulsion ? Il s'agit alors d'une autre catégorie, une sorte de staccato.

Dans *Zwei Gefühle*, il y a une section complètement centrée sur la guitare : c'est un instrument prétendument « naturel ». C'est un peu spéculatif parce que le texte parle à ce moment-là d'errer parmi les rochers, et tous les instruments jouent la même structure d'intervalles que les cordes à vide d'une guitare. Au début, ce n'était pas le cas. Tous les autres instruments deviennent alors une pseudo-guitare : une guitare dans laquelle on souffle, ou une guitare faite par les timbales ou le piano ou la harpe. À la fin, le résultat n'est pas une prétendue guitare mais des cordes à vide. Ainsi, progressivement, mon système de catégories s'est transformé en un autre. Finalement, il ne reste plus que mon texte qui est, pour ainsi dire, constitué de bruits ; il n'a rien à voir avec la première partie. Imaginez que vous êtes en train d'utiliser une machine à écrire et qu'elle se transforme peu à peu en papier. À la fin, peut-être que vous n'avez plus du tout de machine à écrire, mais quelque chose de complètement différent. Ou imaginez que vous avez un piano et que vous jouez une sonate de Beethoven ; puis arrive un petit bonhomme qui coupe toutes les cordes une par une. La sonate de Beethoven finit par s'arrêter parce qu'il ne reste plus de cordes. Quand j'invente un instrument, j'invente un système de catégories, un système spécial qui n'apparaît que dans cette pièce et dans aucune autre. Mais je ne veux pas seulement créer un système de catégories. On ne peut pas dire : voici un système de paramètres et je vais travailler à l'intérieur de ce système. Il faut qu'il puisse réfléchir sur lui-même. Ce qui veut dire qu'il doit être modifié. Parfois d'une manière constante, parfois soudainement. C'est ce qui donne la forme.

Voilà 32 ans que je suis marié, et ma femme et moi, nous avons changé. C'est la vie ! Nous pouvons nous rappeler certains événements mais nous changeons avec les années. Nous avons des problèmes à certaines époques de notre vie, avec nos enfants, avec nos dents peut-être, etc. Donc beaucoup d'événements se produisent, et c'est ce qui donne la forme. Je ne dis pas : « Je vais maintenant construire ma vie selon la forme suivante : je vais commencer par étudier, ensuite j'aurai du succès, et ensuite je vais me marier » ou quelque chose du genre. Non, j'essaie de vivre intensément, et quand des événements se produisent, je dois m'y adapter. À la fin, je découvre la forme de ma vie. Maintenant, je la connais mieux. Ce serait affreux si l'on pouvait prédire la forme que prendra sa vie !