

## **L**e message total de Luigi Nono

La fin de l'époque des festivals, laboratoires d'essai où l'avant-garde n'était responsable que vis-à-vis d'elle-même, signifie pour les compositeurs leur réinsertion dans la dynamique sociale. Le compositeur-interprète est l'expression de cette nouvelle phase, qui revalorise et le concert et l'opéra, en tant qu'événements liés aux institutions musicales. Cependant l'avant-garde retrouve ces institutions au stade figé où elles étaient parvenues au XIX<sup>e</sup> siècle, et qui reconnaissait à l'artiste créateur un rôle démiurgique, héroïque et égocentrique, une force d'élévation spirituelle qui lui attribuait un pouvoir absolu, par le truchement de concerts «monographiques» — c'est-à-dire dédiés à ses seules œuvres — et par les diverses incarnations de l'utopie de l'œuvre d'art totale. C'est à cette constante, encore en vigueur dans la société moderne, que l'auteur rattache la dernière période créatrice de Luigi Nono, laquelle cherche à déceler l'inexprimable aux confins du son et du silence, et à recueillir l'écho des correspondances qui, porteuses de passé plutôt que d'avenir, redonnent justement leur valeur aux principes esthétiques du symbolisme, du spiritualisme, du décadentisme.

**D**ie ganzheitliche Botschaft Luigi Nonos  
Das Ende der Epoche der Festivals — Versuchslaboratorien, in denen die Avantgarde nur sich selbst verantwortlich war — bedeutet für die Komponisten eine Wiedereingliederung in die soziale Dynamik. Der Komponist als Interpret ist der Ausdruck dieser neuen Phase, die sowohl das Konzert wie die Oper als institutionalisierte Musikereignisse wiederaufwertet. Indessen findet die Avantgarde diese Institutionen im versteinerten Stadium vor, das sie im 19. Jahrhundert erreicht hatten, wo dem schöpferischen Künstler eine demiurgische, heldenhaft egozentrische Rolle und die Kraft zur geistigen Erhebung zuerkannt wurden. Diese absolute Macht findet ihren Ausdruck in «monographischen», d.h. einem einzelnen Komponisten gewidmeten Konzerten und in den diversen Ausprägungen der Utopie des Gesamtkunstwerks. Auf diese heute noch existente Situation führt der Autor dieses Artikels die derzeitige Phase von Luigi Nonos Schaffen zurück, welches sich dem Unausdrückbaren an der Grenze zwischen Klang und Schweigen zuwendet und den Widerhall von Beziehungen aufnimmt, die nicht zufällig — mehr von Vergangenen als von Zukünftigem geprägt — ästhetische Prinzipien des Symbolismus, des Spiritualismus, des Dekadentismus wieder in Kraft setzen.

par Carlo Piccardi

«Où vas-tu, Gigi?» est la question que se pose Massimo Mila dans sa contribution à un récent recueil de mélanges dédié à Luigi Nono<sup>1</sup>.

Adressée à un artiste ayant désormais dépassé la soixantaine, avec une allusion à sa capacité d'imprimer encore un tournant créatif à son travail, la question sonne comme un compliment. Elle n'en demeure pas moins une interrogation ouverte sur la réception de son œuvre aujourd'hui, dans la mesure où, autour des perspectives esthétiques dessinées par sa nouvelle manière, s'est formée une attente, tant du côté des critiques, tout prêts à amplifier les promesses de nouvelles conquêtes sonores, que du côté du public, présent aux rendez-vous avec le compositeur comme à autant de rencontres où recueillir les réponses globales aux problèmes de la musique. Il est même curieux de constater, alors que le compositeur cède à l'esthétique du fragment (de l'inachevé, ce qui contredit en apparence son attitude d'artiste marqué par l'ardeur de l'engagement politique qui alimentait les œuvres de sa précédente période), à quel point on le

découvre précisément aujourd'hui comme un musicien capable de transmettre une vision du monde totalisante, universelle, intelligible en tant que degré ultime d'un processus auquel d'autres expériences n'offriraient que des réponses partielles. Si Nono, plus qu'aucun autre, fut le musicien qui divisa public et critique en des factions féroce-ment opposées, si sa musique dut toujours se contenter de n'être entendue qu'en de rares occasions, aujourd'hui des festivals importants portent son nom et s'articulent autour des divers aspects de son œuvre, reconnaissant à cette dernière une fonction de représentativité à l'égard de la «nouvelle musique», ou du moins de ce qu'il en reste.

Dans le contexte actuel, marqué par la désorientation, on ne peut manquer de remarquer cette tendance qui veut qu'on cherche à se référer à des figures charismatiques, lesquelles, ne pouvant être celles du mouvement «postmoderne» (non encore identifiable à une personnalité emblématique), se cristallisent sur les représentants les plus en vue

de la génération précédente, en vertu de leurs expériences respectives, qui peuvent d'ores et déjà être exposées dans leur «historicité». On a donc promu à cette fonction des personnalités comme Stockhausen, Ligeti, Henze, Nono justement, en raison de leur position centrale et, en relation directe avec celle-ci, du sens des valeurs acquises qui, tout comme dans un rapport au passé privilégiant les auteurs consacrés, préfère se fier de manière rassurante à l'autorité de leur image.

Il faut voir la cause et la conséquence d'une telle mutation — survenue, à dire vrai, avant même que les effets de l'esthétique «postmoderne» n'en prédisposent favorablement le terrain — dans le changement de rôle qui, dans les années soixante, a déterminé les compositeurs à abandonner leur tour d'ivoire (en particulier le système de délégation en vertu duquel des interprètes spécialisés exécutaient leurs œuvres) pour se faire eux-mêmes les médiateurs de leurs compositions. Suivant l'exemple de Boulez, peu à peu Berio, Stockhausen, Nono, Henze, et d'autres se sont imposés, qui comme chef d'orchestre, qui comme instrumentiste, qui comme animateur des formations *ad hoc*, devenues indispensables en raison des problèmes d'effectifs, et des exigences particulières de créations qui nécessitaient des appareils électriques d'élaboration du son.

### Retour au public

Jusqu'ici, on n'a accordé que peu d'attention à ce phénomène, au-delà de l'intérêt technique pour les questions d'exécution qu'il soulève. Or on peut mesurer aujourd'hui la signification de ce nouveau tournant dans ses effets radicaux. Il signifiait un bouleversement avant tout par rapport à la dernière phase de la musique d'avant-garde, aussi bien quant au degré de prédétermination maximale de l'écriture, qui avait transformé l'exécutant en une entité purement quantitative de «traducteur automatique» de l'intention compositionnelle (ce qui ne nécessitait aucune intervention qualifiante de l'auteur au niveau de l'exécution), que sur le plan de l'expérience aléatoire qui, à l'inverse, accordait à l'interprète le maximum d'initiative, et avait par conséquent besoin que ce dernier fût autre que le compositeur, pour démontrer précisément le sens «ouvert» de l'œuvre. Mais surtout, ce nouveau phénomène brisait un équilibre de délégations que toute la musique moderne avait adopté à partir de Schönberg et Stravinski, en guise de réponse au système intégré qui, jusqu'à la génération de Strauss, Mahler, Debussy et Scriabine, voyait encore les compositeurs s'attribuer le rôle de porte-parole de leurs propres messages, en tant qu'exécutants confrontés directement avec le public. Au moment où le choc avec la conscience du public devint inévitable, le compositeur se retira du rôle d'interprète, sur lequel il avait fondé en partie son image, et dans lequel reposaient ses aspirations à être intégré dans les institutions sociales, pour déléguer à

des tiers l'entière tâche de transmettre son message, dans les quelques occasions encore données. Cette situation eut pour conséquence de produire des chefs d'orchestre «spécialisés», comme Ansermet, Scherchen et d'autres, dont la fonction «séparée» décisive ne fut pas mise en doute, même quand Stravinski, par exemple, alors déjà âgé, monta sur scène pour se faire systématiquement l'interprète de ses propres œuvres. Il est vrai que les cas de Hindemith, de Milhaud, de Poulenc ont aussi existé, mais ceux-ci, avec leur engagement affiché à intervenir dans le domaine social (en particulier le courant allemand de la *Gebrauchsmusik*), constituent l'exception qui confirme la règle.

En réalité, l'avant-garde musicale de l'après-guerre a été l'héritière, par ses choix exclusifs, de l'attitude qui avait conduit Schönberg, Berg et Webern à donner naissance en 1918, dans le cadre de la *Société d'exécutions musicales privées*, au premier phénomène d'auto-ségrégation, lequel servit d'une certaine manière de modèle aux festivals de la SIMC, comme pour affirmer la nécessité de diffuser la nouvelle musique en circuit fermé, à l'abri de l'intervention indiscrète et «incompétente» d'un public profane et «philistin». C'est sur ce principe de privatisation de la manifestation musicale que se sont développés les festivals de l'après-guerre, encore et toujours en marge de la société, et à l'intérieur d'un cercle qui ne fut certes pas brisé par l'écho que leur assuraient les stations radiophoniques européennes (dont l'effet d'amplification devrait être en fait réévalué à la lumière du degré ultérieur de ségrégation causé par la rélegation systématique de cette musique sur les antennes des «troisièmes programmes» et aux heures nocturnes). Or le déclin de la fonction des festivals coïncide précisément avec le retour des compositeurs au rôle de protagonistes et interprètes de leurs propres œuvres, à la recherche d'un contact avec la société (non plus le succédané de public des «préposés à la musique contemporaine», mais bien celui, vague et «normal», des consommateurs de musique). Ceci, manifestement, a mis en route des mécanismes restés longtemps grippés, à partir du besoin d'identification de l'œuvre à son auteur, qui ramènent aujourd'hui les protagonistes de la «nouvelle musique» à la dynamique sociale qui, jusqu'aux premières années de notre siècle, avait assigné aux compositeurs mêmes l'importante responsabilité de servir d'intermédiaires à la communication de leurs œuvres.

On ne peut réduire à la somme de deux fonctions distinctes le fait que le compositeur se fasse interprète. En premier lieu, le fait même qu'une telle condition ait profondément marqué l'expérience historico-musicale avant le XIXe siècle (soit l'époque du plus haut stade d'intégration sociale du phénomène musical, par comparaison avec le divorce progressif entre l'art et la société auquel on assiste dès le siècle dernier), en révèle le sens de restauration implicite. En

second lieu, il met en évidence la complexité d'articulation de la communication musicale, que l'avant-garde du XXe siècle (dans l'interprétation pour le moins unilatérale d'Adorno) avait réduite à un rapport à sens unique d'expression de rigueur linguistique, cette dernière étant comprise comme un repli de la musique au stade — considéré comme absolu — de sa propre immanence, sans égard pour le destinataire, et affichant même la dissolution des rapports de communication comme manifestation d'un choix subversif. La sortie de l'auteur en terrain découvert, implicite dès le moment qu'il se déclare son propre interprète, permet, dans la mesure où elle comporte le retour d'un contact productif avec le social (fait à la fois d'invites et de dépendances), de rétablir un équilibre de comportements que le XIXe siècle lui-même n'avait pu se résigner à perdre, même au plus fort de la phase de rupture entre les fins artistiques et les exigences sociales. Il faut en effet être prudent quand on avance, par exemple, un jugement sur l'«inactualité» dont se vantait Mahler: réelle pour ce qui est de la tension due à l'insatisfaction éprouvée dans son expérience artistique, elle est sans rapport par ailleurs avec les circonstances de sa vie, qui donnèrent à ce chef d'orchestre et compositeur des occasions plus que suffisantes de faire entendre sa musique en présence, et avec l'assentiment, d'un large auditoire, sans compter les situations dominantes enviables et bien connues qui lui avaient été accordées dans l'organisation musicale<sup>2</sup>.

### Primat de l'artiste créateur

De même, le rétablissement de la double fonction du compositeur-interprète dans la «nouvelle musique» ne peut se faire sans un saut qualitatif qui implique l'appel à des forces tournées en apparence vers l'avenir, mais liées en réalité directement à un degré de réception de l'œuvre qui soit en mesure de concilier l'impression de fuite en avant avec une expression en osmose avec les exigences directes d'une conscience généralisée. En premier lieu, ce n'est pas un hasard que cela soit arrivé à des auteurs reconnus et consacrés, que leur «classicisme» prétendu tend à aligner aujourd'hui en une sorte de panthéon. En pactisant de nouveau avec la société, après plus d'un demi-siècle d'auto-exclusion, l'art d'avant-garde ne peut prétendre retrouver un monde qui soit capable de réserver à la production artistique des règles fondamentalement différentes de celles qu'il avait laissées derrière soi. La même disposition à ériger l'idéal esthétique en idéal social subsiste justement en vertu de ce que l'unique modèle de référence opérant dans le système moderne de production et de diffusion artistiques est resté identique à celui en vigueur au début du siècle. Celui-ci avait aménagé des lieux de culte plus ou moins fastueux dans le contexte d'une réalité qui, à un art désormais inapproprié aux besoins quotidiens, avait ouvert les horizons d'une

fonction symbolique vibrante, dans la dimension fidéiste d'une religion esthétique. Sans même mettre en cause la portée de Bayreuth, lieu de véritables pèlerinages, des théâtres importants et des salles de concert des plus grandes capitales européennes s'étaient transformés, de lieux où, jusqu'à la moitié du XIXe siècle, prévalait le principe du divertissement (à en juger par le caractère composite des programmes de concert de l'époque, véritables manifestations d'«art de variété»), en temples qui réservaient à l'art le statut d'une religion et qui, en promouvant la métamorphose du concert varié en programme monographique, en accentuaient l'aspect rituel de vénération à l'égard du compositeur, celui-ci étant perçu comme intermédiaire d'un monde de significations transcendantes. Or du point de vue de la sociologie de la culture, peu de choses ont changé, aujourd'hui, dans la pratique des théâtres lyriques et des salles de concert par rapport à ce modèle: même si la veine spiritualiste du cérémonial est moindre, les valeurs hédonistes du spectacle de variété, caractéristiques des tout premiers concerts, sont étouffées par une conception austère, initiatique, pour ne pas dire religieuse, et imperturbable quant au déroulement d'une manifestation qui sacralise la fonction du compositeur.

Ce n'est par conséquent pas un hasard qu'on réserve aux compositeurs-interprètes, appelés aujourd'hui une nouvelle fois à servir de médiateurs entre le public et leurs créations, des espaces monographiques qui tendent justement à réaffirmer le primat de la personnalité de l'auteur sur son œuvre, à faire prévaloir le niveau individuel de leur intentions sur le sens structural et objectif de celles-ci. Aujourd'hui, quand on fait appel aux compositeurs-interprètes, on exclut symptomatiquement le programme mixte (survivance de la notion d'«art de variété» du début du XIXe siècle): personne en effet ne concevrait qu'on jouât une ouverture de Rossini avant *Risonanze erranti* de Luigi Nono, ou une pièce de Mozart avant *Mantra* de Stockhausen (et ceci indépendamment des raisons pratiques liées au problème des formations). De ce point de vue, le sens du passage de la «nouvelle musique» des sanctuaires de l'avant-garde à la mondanité des festivals internationaux et des théâtres lyriques, loin d'impliquer la conquête de positions qui se seraient rendues à ses raisons, signifie au contraire son adaptation aux règles mêmes qu'elles avait combattues à l'origine.

Tel qu'il se présente, ce processus manifeste tous les traits de la restauration, à commencer par le rétablissement de la fonction démiurgique du compositeur-interprète. Le poids dont s'investit cette fonction est d'autant plus significatif qu'il est moins justifié par les obligations de la pratique. Il n'est pas question ici de l'interprète-instrumentiste ou du chef d'orchestre, dont l'intervention est encore liée aux nécessités de l'effectif. Je pense plutôt à cette spécialité, intro-

duite par la «nouvelle musique», de la manipulation électrique du son, qui a rendu familière la présence des compositeurs dans les salles de concert, où ils interviennent en qualité de régisseurs musicaux, manœuvrant les commandes de la console, avec la tâche de contrôler le résultat acoustique final de leurs travaux. Il s'agit en fait ici d'une fonction dans bien des cas symbolique et, d'un certain côté, infondée (je songe à ce niveau d'application du *live electronics*, électronique effectivement actualisée en temps réel, parfaitement équivalente néanmoins, lorsque l'intégralité du résultat sonore doit passer par les haut-parleurs, à une production enregistrée sur bande magnétique). Sans doute une telle option, qui semble être depuis longtemps celle de Luigi Nono, après la période durant laquelle il faisait généralement s'interpénétrer le son vocal-instrumental indépendant et une source sonore sur bande magnétique, doit-elle être jugée comme une pure prestation de virtuosité d'exécution, en comparaison de la perspective réelle d'un résultat identique, obtenu par la reproduction d'une élaboration antérieure. Il est inutile d'insister ici sur la réponse la plus générale qui peut être fournie à ce propos<sup>3</sup>. Au-delà du premier degré de fiction qui y est implicite (la tentative de retrouver l'authenticité du produit artistique en reconnaissant le caractère variable d'un original unique), il y a le fait de recouvrer la «théâtralité» propre au phénomène musical comme expérience de communication, «théâtralité» brutalement annulée quand on confie le soin de la musique au statisme d'un son reproduit par des haut-parleurs invisibles, mais préservée, inversement, par la fiction d'exécutants opérant à vue devant leurs micros respectifs. Ce choix confirme donc en premier lieu la réintégration d'une hiérarchie des rapports dictée par la tradition, qui asservit aux règles du concert conventionnel les possibilités d'une technologie largement en mesure d'en dépasser les limites. La présence gestuelle de chanteurs et d'instrumentistes est là pour garantir le respect d'une telle tradition.

Il s'agit cependant d'une demi-garantie, puisque leur présence physique (ou plutôt acoustique) est sujette à diffraction, à cause des manipulations de la régie du son, et finit parfois par être dissociée du geste et produire des résultats sonores qu'on ne peut pas toujours relier de manière tangible à leur source. C'est précisément à ce niveau que s'impose alors, dans la conscience de l'auditeur, la reconnaissance du rôle démiurgique du manipulateur du son, auquel est donné le pouvoir, comme jamais à aucun chef d'orchestre avant lui, de disposer arbitrairement de la personnalité physique de l'exécutant, celle-ci étant même susceptible d'être annulée dans son identité (alors que les pouvoirs du chef d'orchestre, en tant que metteur en scène du son de l'orchestre, se limitaient à coordonner les sonorités, toujours reconnaissables dans leurs contours). Il est par conséquent aisé de comprendre,

comme cela s'est avéré dans les cas bien connus de Stockhausen et Nono, que le créateur prétende accéder lui-même à ce pouvoir absolu, plutôt que de le déléguer à un interprète. Le compositeur-interprète bénéficie dans ce cas du pouvoir le plus grand qu'il ait jamais été possible de concentrer à un tel niveau, pouvoir traditionnel qui s'exerce essentiellement sur le public et, dans sa nouvelle mouture, sur les exécutants aussi, par l'intermédiaire des manipulations: pouvoir de contrôle social d'abord (faire coïncider l'aspiration esthétique de la société avec son propre modèle, pouvoir d'intégration par conséquent) et pouvoir de fuir les impératifs du réel ensuite (degré maximal de dégageant à l'égard du social pour affirmer, sous le primat du principe du choix égocentrique, le libre arbitre qui mène à l'attitude visionnaire).

Nul ne peut manquer de voir dans une pareille combinaison d'aspects apparemment antithétiques, l'actualisation de l'idéal de l'œuvre d'art totale qui impliquait, au-delà des formulations plus ou moins accomplies, plus ou moins rêvées sur l'axe Wagner-Scriabine et ailleurs (au-delà encore de la somme d'expressions diverses, toutes mobilisées vers une fin unique), un concept de totalité permettant avant tout d'étendre entièrement au social les potentialités artistiques individuelles élevées au plus haut degré de clairvoyance. La totalité, dans ce sens, ne signifiait pas la soumission de l'individu aux valeurs créatives du collectif, à ces circonstances qui, à des moments déterminés de l'Histoire, rendaient l'épopée possible. Wagner, quant à lui, visait, comme on sait, à l'épopée, dans la recherche des racines nationales de son art, considéré comme la vraie somme de l'imaginaire mythique germanique, et appelé à prendre forme dans la prétendue convergence organique d'expressions multiples. Dans ce cas précis, le résultat signifiait, en fait, que du concept de totalité on avait versé dans le totalitarisme d'une vision égocentrique qui, sous prétexte de faire coïncider les formulations individuelles avec celles de la collectivité, ne pouvait s'imposer comme acte chargé de spiritualisme, à même d'annuler la distance entre les deux termes, en invoquant les valeurs de la transcendance.

### Solitude ésotérique

Mais si, dans le cas de Wagner, le sens de prédestination (de prééminence de la fin idéale sur les agents en marche vers sa réalisation), rendait possible la conciliation de l'antagonisme entre volonté individuelle et manifestation de la communauté sociale, ce n'est pas un hasard si (à des degrés divers) toutes les tentatives ultérieures de lire à travers l'art les sens d'un message totalisant se sont effectuées à l'enseigne de l'aura mystique, voire ésotérique. Ce n'est pas davantage un hasard si, pour obtenir le même résultat, se sont imposées (par delà la diversité des prémisses) les mêmes solutions compositionnelles. Au moment où Stockhausen entraînait dans sa période

mystique, dès l'apparition du premier de ses grands projets cosmologiques, on ne manqua pas (cf. Luigi Pestalozza, à l'occasion de *Hymnen*) de faire immédiatement le lien entre une musique du monde si monumentale et sa longueur démesurée, laquelle s'affirmait comme telle, et concernait ainsi «immédiatement les rapports de la musique avec la société, du point de vue de cette société qui, cent ans après Wagner, reproduit et réapprouve la proposition d'une musique *infinie*»<sup>4</sup>. Cette analyse montrait comment la longueur, le discours sans fin, étaient mis en œuvre dans le but de prévariquer aux dépens de l'auditeur, «de le bloquer pour l'asservir». Au-delà des considérations sur la similitude d'idéologie, on y trouvait une nouvelle confirmation du statut autoritaire de l'artiste créateur: «La longueur de la musique de celui-là seul, qui porte les titres sociaux, ceux de la hiérarchie accordée à l'artiste, lequel parle au nom de tous, absorbe tout, jusqu'à l'hypothèse de l'objection, de l'opposition»<sup>5</sup>.

Plus de dix ans après, Pestalozza devait constater la même portée du facteur longueur dans le *Prometeo* de Luigi Nono, «[...] musique qui assume la responsabilité de la parole, qui en élude les contraintes temporelles, qui s'auto-justifie comme origine, comme acte originel, comme mystère ou mythe, en dehors et au-delà du temps. Elle appartient à des lieux atemporels, et la longueur de Verso *Prometeo* comporte du reste ce sens, dans la manière dont le temps y est annulé par le déroulement compositionnel qui tend à annuler l'idée habituelle de dynamique»<sup>6</sup>.

Ici l'allusion à la longueur comme fonction du pouvoir impérialiste disparaît, mais il reste le constat de sa corrélation avec les mécanismes illusionnistes de la suspension temporelle, laquelle suscite des rapports tendant à des dimensions au-delà du réel, par l'entremise de ce niveau «mystique» d'écoute qui s'assortit de la stupeur induite dans le public par l'impossibilité de reconnaître la pulsion du quotidien dans ces rapports délibérément tissés à des hauteurs sidérales, qui échappent au contrôle de l'oreille physique et se révèlent aux sens comme les traces de mondes sonores connaissables seulement dans la mesure où ils rencontrent tangentiellement celui qui nous est familier, et s'apprécient non par l'identification de l'objet sonore, mais bien par son contraire, c'est-à-dire la distance entre notre capacité à les percevoir et celle de l'auteur à les soustraire à notre contrôle.

Or à ce point s'instaure précisément une relation d'écoute fondée sur l'inaccessibilité de l'objet sonore, où le moyen technologique, qui en est principalement responsable, n'est pas au service de l'auditeur, à l'instar des autres moyens de la technologie moderne, développée justement pour servir d'auxiliaire à l'individu dans son exigence de dominer la réalité; au mieux peut-on dire qu'il est au service de l'auteur, lequel l'utilise à des fins exactement contraires: éloigner l'auditeur de l'objet sonore, l'empêcher de le posséder (de

s'y identifier, de se retrouver face à lui en équilibre avec le social). Ce n'est pas un hasard si Pestalozza a souligné à quel point «une grande solitude traverse tout *Prometeo*»<sup>7</sup>, relevant le sens d'une action sonore qui isole le spectateur en dépit (ou peut-être précisément à cause) de la conception totalisante, qui prévoyait avec précision son installation dans l'espace, à l'intérieur de la structure architectonique de Renzo Piano (le grand luth de Venise et de Milan<sup>8</sup>), gigantesque caisse de résonance qui englobe l'auditeur de manière apparemment communautaire, mais qui, en fait, comme elle suppose de sa part l'acceptation d'un rituel qui l'amène à affronter l'inconnu et à laisser derrière lui la normalité des comportements quotidiens, le soustrait à toute certitude et l'annihile.

Par ailleurs, l'hypothèse d'un lieu dont l'architecture serait conçue en fonction de la réalisation acoustique exacte d'une œuvre n'est pas nouvelle: à travers les exemples du *Kugelauditorium* de Stockhausen pour l'exposition d'Osaka en 1970, du temple semi-sphérique imaginé par Scriabine pour son *Mystère*, sans parler du sens que revêtait pour Wagner le *Festspielhaus* de Bayreuth, cette hypothèse révèle non seulement que s'est transmise l'ambition de mettre l'institution sociale au service du projet artistique individuel (et non l'inverse), mais elle accentue aussi la subordination hiérarchique de l'auditeur, laissé totalement seul, et dépendant de l'ordre dans lequel se déroule l'événement de la communication qu'on lui impose de l'extérieur. Dans ces conditions, l'écoute est certainement une découverte aventureuse, et, à la solitude du spectateur, répond la solitude encore plus immense de l'auteur, confronté à l'infiniment possible<sup>9</sup>; mais un principe d'autorité à sens unique passe à travers cette sorte de reddition à ce degré supérieur de la réalité du son, principe qui n'autorise pas le dialogue, mais engendre au contraire la soumission, et met l'auteur dans le rôle du démiurge. En d'autres termes: Nono vaut Stockhausen.

### L'auditeur responsabilisé

A vrai dire, le compositeur italien a prévu l'objection. Après avoir évoqué la métaphore de Stockhausen — l'auditeur réceptif vu comme transistor — il affirme: «Cependant, avec le live electronics, l'auditeur est appelé selon moi à remplir un rôle encore plus actif. Le système live electronics envoie des signaux acoustiques dans la salle, mais ces sons vagues, variés dans la qualité, transformés et composés, doivent encore être reliés entre eux par l'auditeur, et non simplement le traverser. L'œuvre composée n'est pas donnée, elle ne tombe pas du ciel. Mais chacun est mis soi-même au milieu des possibilités compositionnelles, des combinaisons de l'espace; en fait, il est fait appel à la capacité de chacun de mêler des relations, même là où elles n'ont pas été pensées par le compositeur. C'est l'espace qui sonne»<sup>10</sup>.

Paroles significatives dans la mesure où, en en appelant à la responsabilité de l'auditeur (principe qui survit de manière tenace chez Nono, même après sa période désormais historique d'engagement politique direct), elles viennent diminuer le pouvoir décisionnel de l'auteur; mais paroles encore plus pleines de sens dans la mesure où, en conséquence, elles induisent à reconnaître un ordre interne de la réalité du son, ordre que l'auditeur serait appelé à déchiffrer: l'œuvre ne tombera en effet pas du ciel, quand même «c'est l'espace qui sonne»; si elle n'est pas donnée, elle est virtuelle, et existe par conséquent au-delà de tout acte de volonté.

Or cette façon de charger de sens la résonance (*Risonanze erranti* est le titre déclaré d'une de ses plus récentes compositions) est très loin d'être nouvelle. La manière, en particulier, d'établir le contact avec la réalité (jusqu'à ses niveaux cachés) par l'intermédiaire de la vibration<sup>11</sup> se retrouve chez Scriabine à un stade de conscience tout aussi avancé, comme le révèlent ses *Fantaisies prométhéennes* («La vibration lie les états de conscience et représente leur seule substance»<sup>12</sup>); et les indices de la relation qui lie Nono à ce domaine esthétique sont trop nombreux pour qu'on n'y voie qu'un simple phénomène de ricochet. Tout d'abord, la dernière phase créative de Nono retrouve la conscience d'un rapport avec la nature qui est celui de l'effacement de moi dans l'infinie grandeur de celle-ci. L'admiration déclarée pour *La Mer* de Debussy en est la preuve: la mer, reconnue dans l'accord initial du troisième acte de *Tristan*<sup>13</sup>, étant vécue dans le sentiment panique de tout un monde épié à travers le son de la nature. L'oreille de Nono, embusquée pour percevoir dans le monde extérieur des fils cachés qui relient un son à l'autre, ne fait au fond que reproduire la position de Debussy, lequel soutenait que «l'art d'orchestrer s'apprend mieux en écoutant le bruit des feuilles remuées par les brises» que dans les pages «anatomiques» des traités d'instrumentation<sup>14</sup>.

Il faut en outre prendre en considération la persistance d'un patrimoine d'images trop exactement circonscrit pour être fortuit, et révélé par les suggestions produites par la vision des glaciers du Groenland, par la navigation au milieu des icebergs de l'Atlantique Nord, par les «gouffres infinis, abyssaux et célestes qui t'aiment en haute montagne»<sup>15</sup>. Or, dans le programme d'Asafiev autorisé par Scriabine et illustrant le *Poème du feu*, on peut lire précisément: «L'action débute dans les glaciers de haute montagne, tandis qu'une lumière froide et mystérieuse surgit de toutes parts»<sup>16</sup>; n'oublions pas que le compositeur russe choisit un lieu aux pieds de l'Himalaya pour y représenter son *Mystère* face à l'humanité entière<sup>17</sup>. Evidemment, aux yeux de l'artiste moderne (qui est citadin, métropolitain, implanté dans la ville, le lieu par excellence lui permettant l'usage de la technologie qui garantit le progrès, musical aussi), la

nature ne faisant plus partie de son monde, la rencontre avec elle signifie davantage que de simples retrouvailles avec une dimension parallèle (écologique) et, avec la distance (distance de civilisation, dans le temps et l'espace), elle se charge de valeurs métaphysiques, religieuses à la limite. Dans la mesure où il obéit à un développement séparé de la civilisation, le code capable de la déchiffrer est tout différent et le contraint à prêter l'oreille et à regarder au-delà des apparences. C'est ici, dans ces «demi-silences de la nature, au sein desquels bruit une harmonie constante, et en quelque sorte une musique continue»<sup>18</sup> que s'éveille un type de compositeur enclin à suspendre la logique des formes explicites du discours, et devant lequel s'ouvrent non seulement les portes de régions auparavant inaccessibles à la perception, mais même une dimension comprise comme révélation du surnaturel. C'est encore Camille Maclair qui, à la suite de ce que la musique française avait acquis à travers Debussy, Chausson et beaucoup d'autres, se chargea d'interpréter les perspectives ouvertes par l'art des sons:

«J'imagine parfois une musique qui me paraît n'exprimer aucunement notre langage passionnel, ni même le silence ordinaire, mais cette cessation idéale de tout bruit dont je parlais, c'est-à-dire la véritable parole de l'atmosphère métaphysique elle-même, ce qui se dit dans le royaume de l'âme, quand la vie s'est tue. Et certes ce silence-là est une parole, et la musique seule pourra la traduire, qui possèdera cette faculté de transcription du silence, en quelque sorte la perception du bruit très doux des ailes, légèrement palpitantes, entre ciel et terre suspendant l'ange attentif que toute harmonie nous invite à pressentir [...]»<sup>19</sup>

Dépouillée des fioritures du langage de l'époque, la réflexion de Maclair propose en substance un champ d'action qui correspond, de manière tout à fait littérale, au programme esthétique actuel de Nono. Quand le compositeur italien, recherchant la quintessence du toucher de Maurizio Pollini par des manipulations dans son laboratoire phonologique, éprouve la sensation suivante: «c'est comme d'écouter le vent, tu écoutes quelque chose qui passe, mais tu n'entends pas le début, tu n'entends pas la fin, et tu perçois une continuité faite d'éloignement, de présence, d'essences indéfinissables»<sup>20</sup>, il se dirige dans une direction exactement identique à celle qui lui fait faire cette découverte: «que de fois l'inaudible s'avère-t-il extrêmement plus tendu que l'audible»<sup>21</sup>. De même, la tentative d'organiser un aspect apparemment marginal du langage selon des schémas d'application réglés, comme c'est le cas pour les points d'orgue dans le quatuor (*Fragmente — Stille, an Diotima*)<sup>22</sup>, représente clairement un déplacement du sens du discours, loin des structures linguistiques porteuses conventionnelles, vers celles qui sont complémentaires et sous-entendues, et une invite à renverser les hiérarchies de l'écoute, qui doit moins inciter à rechercher la confronta-

tion avec des expériences parallèles (la discipline du silence de Cage, par exemple<sup>23</sup>), qu'à revenir (peut-être en passant par ce même Cage, par sa conception de la musique et de l'art comme parties de la nature, conception dérivée du transcendentalisme de Thoreau), revenir donc à des hypothèses qui étaient déjà venues à l'esprit des artistes de l'époque décadente: «Ce qui dans la musique actuelle, se rapproche le plus de son origine, ce sont le silence et le point d'orgue. [...] Le silence tendu entre deux mouvements devient musique par ce voisinage

la *mélodie infinie*»<sup>26</sup>. Nous nous trouvons ici au niveau d'un langage qui n'a pas encore été appelé à établir avec la réalité un rapport direct, mais qui devient lui-même la clef pour pénétrer dans la dimension alternative de la réalité, accessible par l'analogie, par l'intermédiaire de la synesthésie, qui correspond précisément, dans ce cas, à la perception de ce qui est absent. Mauclair, qui soutenait la possibilité d'«entendre la lumière», allait jusqu'à distinguer «la musique de la lumière chaude» de «la musique de la lumière froide»<sup>27</sup>. Et elles

Marquez<sup>32</sup>, ainsi que «par le mystère de la musique» pressenti chez le Cubain Alejo Carpentier «d'une manière encore enrichie par le sens de la magie des tropiques, par une terre habitée d'étranges fantômes»<sup>33</sup>. Nous nous trouvons à nouveau devant la dimension de la nature, qui se révèle émanation d'une force spirituelle, non seulement comme si elle était pourvue d'une âme (élément en lui-même suffisant pour nous faire reconnaître le parallélisme avec la pensée fin-de-siècle), mais perçue également en tant qu'unité, globalité qui ne

Extrait de la partition du quatuor à cordes «Fragmente — Stille, An Diotima»

même, et en laisse deviner plus que ne le ferait un son plus précis, mais moins ductile.»<sup>24</sup>

### «Musica mundana»

A vrai dire, il n'est pas difficile de trouver l'origine d'un tel degré de conscience chez Wagner déjà, dans la célèbre description de la «mélodie de la forêt», à la formulation de laquelle il parvient cependant par la voie négative (le recueillement de la forêt apparaît au pèlerin comme la libération des facultés de l'âme «du bruit de la ville qui l'opprimait»<sup>25</sup> et lui faisait envisager, comme issue possible de l'expression, la «mélodie infinie», non comme paramètre d'un discours à la lumière du soleil, mais bien comme manifestation de la réalité alternative de l'ineffable): «C'est la musique qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est

sont nombreuses, les sollicitations synesthésiques, produit de l'influence wagnérienne sur la culture européenne de la fin du XIXe siècle, à commencer par le déchiffrement littéraire opéré par les Français<sup>28</sup>, jusqu'à *Lohengrin*, qui paraissait à Kandinsky comme la transposition des couleurs attachées pour lui à la vision de Moscou<sup>29</sup>. Aujourd'hui, dans ses déclarations, Nono n'hésite pas, de manière significative, à admettre la nécessité de se mettre sur la même fréquence que, par exemple, «les résonances classiques de l'école de San Marco et de la Lagune, idéalement reflétées dans les lumières et les couleurs de la ville»<sup>30</sup>, où s'impose, en plus de l'intérêt synesthésique<sup>31</sup>, le sentiment de conquête d'une dimension magique. Il se sent attiré par la «magie prismatique de l'esprit et de la nature latino-américaine» qu'il a reconnue dans l'écriture de Gabriel Garcia

laisse pas loisir à l'individu d'agir en dehors de lois d'interdépendance. Nous sommes donc ramenés à la constatation d'un ordre prédéterminé et facilement chargé de valeurs symboliques. Lorsque Nono, se rappelant les expériences du Studio de phonologie de Milan, juge important de signaler qu'il avait conscience que «le matériau contenait, exprimait, proposait par lui-même quelques principes de composition»<sup>34</sup>, il ne fait que confirmer l'acceptation de règles dictées a priori, au-delà de la possibilité pour l'homme de les déterminer, selon une conception fondamentalement semblable à celle qui révélait le monde à Scriabine comme un «système de correspondances»<sup>35</sup>. Il s'agit non seulement de la vision du monde comme unité, mais également de cette disposition qui, face à une telle évidence, fait mûrir l'ambition de la représenter artistiquement. Cette ambition a connu une

étape fondamentale dans la conception wagnérienne du *Gesamtkunstwerk*, mais ne se laisse pas circonscrire à ce seul stade et, comme obsession particulière de l'utopie, atteste des degrés successifs de réalisation à travers des expériences opposées, au cours desquelles a toujours prévalu, par delà l'objectif originel de fusionner toutes ses expressions, le principe d'un art compris comme la manifestation de la totalité de l'existence, sous tous ses rapports, et comme harmonie de l'individu avec le tout.

C'est un discours qui vient enrichir la thématique du symbolisme en ce qu'il prétend relier l'art à la vie, non par application de celui-ci aux besoins du quotidien (visée fonctionnelle), mais par transcendance (à travers la projection de la réalité, de l'existence, de l'action de la pensée, selon une perspective esthétique, contemplative). Les résonances du monde vers lequel Nono invite l'auditeur d'aujourd'hui à tendre l'oreille sont à déchiffrer comme les traces de l'harmonie dans laquelle, au-delà du pouvoir de l'individu de la briser, un tel monde prend forme. La façon dont le compositeur italien considère l'attention de Webern pour les aspects microcosmiques de la nature est révélatrice:

*[...] la forme, le mouvement d'une feuille... Ecouter les rapports, les rythmes mathématiques!! On retrouve ici l'urgence d'une profonde... numérologie, pour ainsi dire, du son, l'exigence de cette ars combinatoria selon laquelle les grands théoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle définissent le contrepunt d'or, d'argent ou de plomb...: la capacité d'inventer dans la complexité... Complexité des rapports numériques, en soi et pour l'écouter. Chez Zarlino ou Vicentino, par exemple, on trouve une telle unité ou corrélation entre la numérologie musicale et une perception acoustique du phénomène musical totalement dégagée de tout aspect subjectif, sentimental, figuratif, etc...»<sup>36</sup>*

Nous nous trouvons à la limite entre *musica humana* et *musica mundana*, limite dans laquelle la manifestation artistique, en tant que reflet de l'organisation complexe de la réalité, en devient elle-même l'expression, et où la représentation esthétique de cet ordre en crée le moment d'accès, privilégié et unique. S'il est légitime de voir dans la cathédrale gothique l'expression de l'unité du monde, création du dieu chrétien, comme première manifestation de l'œuvre d'art total dans la civilisation occidentale<sup>37</sup>, l'art contrapuntique ancien en est le pendant musical. Ce n'est pas un hasard si Nono se réfère souvent, dans sa recherche, à ces expériences historiques. Dans sa vision organique, ce n'est sans doute pas l'exemplarité formelle de ces expériences qui retient son intérêt, mais leur capacité à signifier le global. Bien qu'il refuse prudemment d'admettre tout lien avec des significations de nature symbolique<sup>38</sup>, le fait même de se reporter à de telles manifestations du passé, qui plus est sur la base d'une prise de conscience individuelle (non étayée par un processus collectif de réappropriation), ne peut qu'accentuer

le caractère ésotérique de sa revendication.

### Recherche de la totalité

Les cathédrales gothiques étaient vraiment l'expression du monde comme unité, dans la mesure où ce qu'elles signifiaient était accessible à tous indistinctement, du clergé cultivé aux paysans analphabètes. Le pouvoir totalisant du *Gesamtkunstwerk* wagnérien revêt déjà, quant à lui, un autre sens, quoiqu'il s'adresse lui aussi à une masse, limitée néanmoins à la sphère des classes ouvertes à ce genre de culture, et cantonnées à un rôle de spectateur plutôt que de participant (ce dernier cas étant celui des artisans et ouvriers engagés à l'édification des cathédrales, lesquelles étaient bien de ce fait des œuvres collectives). Par ailleurs, le *Gesamtkunstwerk* imaginait davantage son public qu'il ne dialoguait réellement avec lui; il l'englobait non comme une réalité mais comme une virtualité, remettant à plus tard la solution de «la dissension entre le public et l'œuvre»<sup>39</sup>, cette dernière étant conçue comme œuvre d'art d'avenir justement, en vertu d'un parachèvement donné comme utopique, et pensée comme le passage de la dimension collective — à laquelle aspire l'artiste — à une manifestation réellement collective (épique), produite par des hommes nouveaux (futurs).

Les carnets de notes de Nono trahissent la même tension vers une dimension à venir; ils mentionnent les «nouveaux instruments» (allusion aux studios de phonologie de Freiburg, de Stanford, de Padoue et de l'IRCAM) qui ouvrent «d'autres espaces infinis»: «Et des pensées autres naîtront également dans le langage technologique, avec d'autres perceptions et une écoute inédite: voilà l'inquiétude et l'anxiété devant l'inconnu»<sup>40</sup>. Ici comme chez Wagner, la mobilisation du public, attiré de manière religieuse par l'appât de ces promesses d'écoute, et livré à une soumission totale et fatale, se révèle indispensable. Dans la mesure où l'œuvre d'art totale implique un public fondu en une collectivité, subordonné à la vision du monde imposée par l'artiste, et contraint de s'y adapter sans recours<sup>41</sup>, le *Prometeo* de Nono est un *Gesamtkunstwerk* où le problème de l'amplitude et de la longueur se repose en tant que nécessité d'opérer une ségrégation des auditeurs, soit en termes spatiaux (l'énorme coque réalisée par l'architecte Renzo Piano étant non seulement au service d'une conception acoustique unitaire, mais imposant aussi aux participants une dimension collective), soit en termes temporels (durée extrême, totalisante, qui ne laisse place à aucune alternative ni confrontation possible en dehors de ce qu'elle exprime). Malgré le nombre important de ceux qui ont interprété cette étape du parcours artistique de Nono comme un tournant, en ce qu'il aurait tourné le dos aux urgences politiques caractéristiques de sa «première manière», on ne peut manquer d'attirer leur attention sur le fait que le nœud po-

litique de l'esthétique nonienne se défait probablement précisément à ce point-ci.

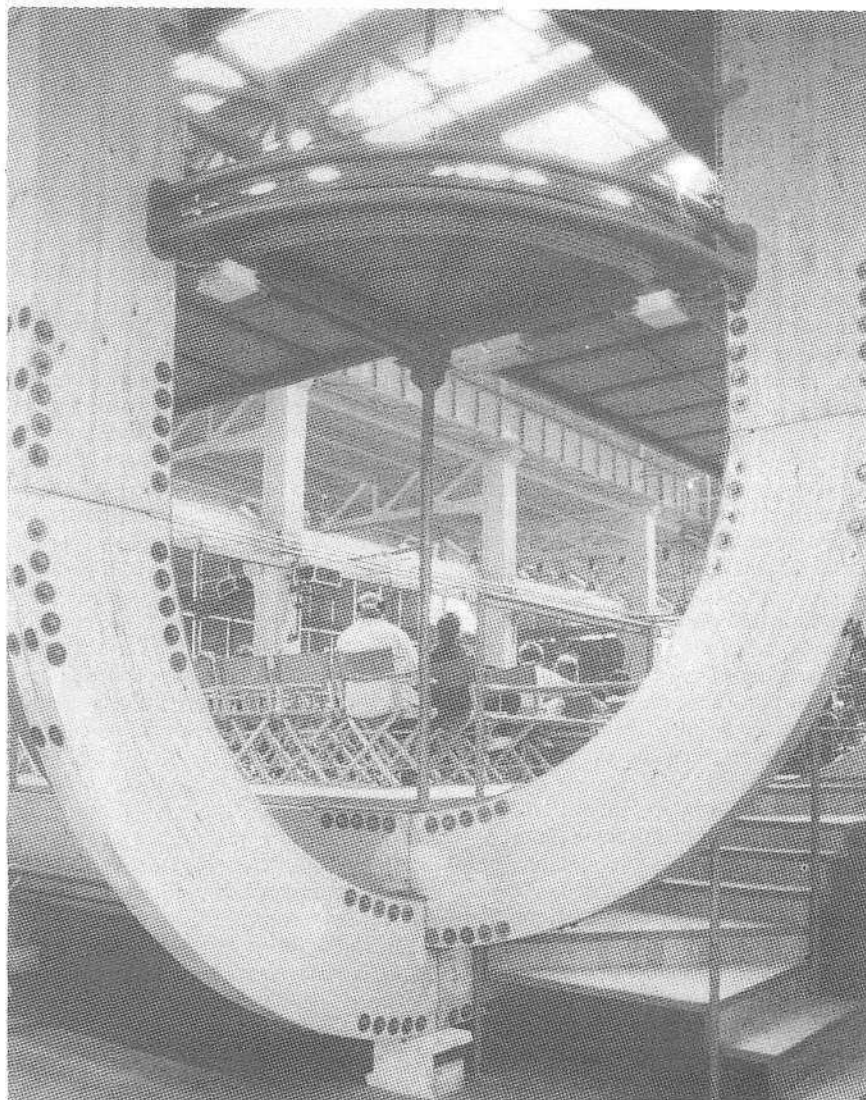
En effet, la vision du monde comme unité ne concerne pas seulement le *Gesamtkunstwerk* au sens strictement artistique (création de l'artiste), mais également l'Etat comme création des hommes, sans compter l'Eglise comme créature de Dieu; tout comme l'art reconnaît dans la personnalité et dans les actes de l'artiste créateur l'agent d'une telle représentation de la totalité, de même la religion le reconnaît dans la figure du saint et l'Etat dans celle du dirigeant politique<sup>42</sup>. Ce n'est pas un ha-

reconnaissait surtout le pouvoir de la musique de susciter le sens communautaire, et favorisa la conjugaison étroite entre spectacle, musique et foi (religieuse ou politique), qui atteignait son apogée lors des célébrations du 1er Mai, où les revendications pour la journée de huit heures étaient transformées en véritable fête collective «consacrée aux plus hauts intérêts de l'humanité». En d'autres termes, Adler mit la fête du 1er Mai, avec ses valeurs religieuses et esthétiques, au service du socialisme international: «*Au lieu de chercher à réprimer ou dévaluer les éléments religieux en faveur de la laïcisation marxiste, Adler pré-*

l'homme qui sent, pense, respire et souffre»<sup>46</sup>), dont il souhaitait la traduction en musique, permit la lecture, à travers la scansion fatale des cadences de marche autour desquelles s'organisent fréquemment les tempi de ses symphonies, de la métaphore d'une mobilisation des masses. Il est en effet symptomatique qu'aux «proportions vraiment cosmiques»<sup>47</sup> constatées dans le plan de la *Troisième Symphonie*, on ait pu associer l'image d'«un interminable cortège de travailleurs, en marche vers le Prater pour y célébrer le 1er Mai»<sup>48</sup>, image à laquelle Richard Strauss fit allusion quand on l'invita à faire part de ses impressions sur le premier mouvement de ce morceau de Mahler, qu'il dirigeait. De même, il est symptomatique aussi que l'aspiration de Scriabine à se libérer des contraintes matérielles ait pu susciter des sentiments collectifs identiques. «Sa musique révèle un élan grandiose; elle est le reflet de notre révolution»<sup>49</sup>, déclarait son ami Georgi Plechanov, maître du marxisme russe à qui revient, selon divers témoignages, l'inspiration politique d'une des pages les plus emblématiques de Scriabine: l'intention d'inscrire la première strophe de *L'Internationale* en tête du *Poème de l'extase*<sup>50</sup>.

Dans le cadre d'une esthétique visant à la totalité, l'ambition d'atteindre à une limite jamais encore franchie est un facteur propre à valoriser la spécificité de l'apport artistique individuel; à l'inverse, le fait qu'un tel apport se pose comme référence absolue fondée dans l'universel, implique la confrontation avec le collectif. Cette confrontation pourrait être de deux types: soit du type qui accorde au public-interlocuteur le droit de s'appropriier l'œuvre (livrée ainsi à un destin épique), soit du type qui, plutôt que de se donner comme hymne à la multitude, en fait l'objet même de la représentation (renforçant par là le rôle central et démiurgique de l'artiste créateur). C'est le cas du «profond enthousiasme dionysiaque de masse»<sup>51</sup> qui se révèle dans le mouvement déjà cité de la *Troisième Symphonie* de Mahler et dans le Scriabine évoqué plus haut; or c'est aussi précisément le cas de l'expérience de Nono, du message enflammé de dénonciation et de libération qui marque, à différents niveaux, ses compositions passées les plus ouvertement «politiques».

Cependant le geste déchirant et l'éclat sonore qui, grâce à l'amplification électrique, dans une œuvre comme *A floresta é jovem e cheia de vida*, poussent la représentation directe de la violence déflagrante jusqu'aux limites du supportable, ne constituent qu'une des faces de l'image de l'oppression (des contraintes, des forces négatives qui bâillonnent l'homme et l'humilient). L'autre face, comme Mario Bortolotto l'a subtilement compris dès le début: «sa vraie violence [...] est celle du *pianissimo*, qui parvient à terroriser et à bouleverser dans certains passages du *Canto sospeso*»<sup>52</sup>. Dans ces espaces cristallins, peu propices à la véhémence volcanique du son, le sentiment de la douleur se



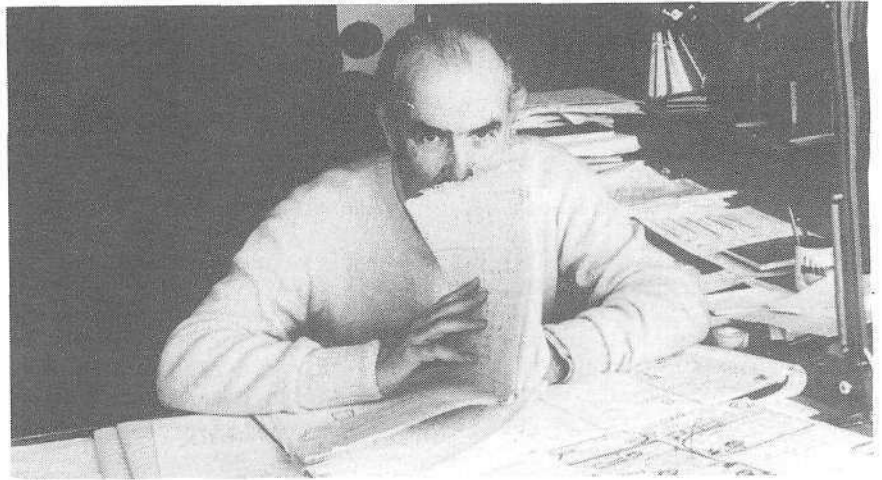
Structure conçue par Renzo Piano pour les représentations de «Prometeo»

sard si l'idéal national-socialiste, par exemple, a trouvé si facilement le moyen d'assimiler le modèle esthétique wagnérien. Cependant, quoique son exploitation par la droite l'ait emporté, on ne peut en aucun cas admettre l'innéxorabilité qui mène de Wagner à Hitler. William J. McGrath a fort bien mis en lumière l'équilibre ambigu entre politique et esthétique dans l'action de Victor Adler, fondateur du socialisme en Autriche, amateur ardent de Wagner, qui prétendait non seulement réunir les travailleurs dans de véritables veillées wagnériennes (conscient qu'il était de la capacité de cette musique à éveiller l'émotion des masses<sup>43</sup>), mais

férait les accentuer, et se servir du symbolisme de la fête pour orienter les pensées et les sentiments des travailleurs vers l'appartenance à leur classe, comprise comme totalité.»<sup>44</sup>

Nourri par le même idéal, ami et compagnon de route d'Adler, avec lequel il avait partagé les séduisantes idées wagnériennes, Mahler évoluait dans la même sphère, soit qu'«en entreprenant de réformer l'Opéra de Vienne celui-ci [s'efforçât] d'en faire un théâtre proprement dramatique, conformément aux origines religieuses de cet art» (en imposant une hiérarchie qui reconnût au théâtre le statut de «sanctuaire»<sup>45</sup>), soit que l'idée de totalité («l'homme entier,





Luigi Nono (Photo: Graziano Arici)

libère des défis pleins de rage du trop humain, pour se charger de valences cosmiques. Le pathos terrestre, qui domine dans de longs passages émotifs de *Al gran sole carico d'amore*, se transcende justement dans l'idée de «passion», comprise au sens de Bach comme un théâtre de l'âme articulé autour d'événements chargés d'humanité (qu'on pense, dans l'action scénique de Nono, à la manière dont la présence plaintive de la *Mère* de Gorki renvoie à la figure archétypique du *Stabat mater*), et se dépasse en un lyrisme déployé vers des horizons suspendus à hauteur sidérale grâce à la voix de femme, chargée du pouvoir symbolique d'«immatérialiser» le son, à la limite du silence.

### Spiritualité du vécu

C'est la raison pour laquelle on ne peut admettre dans l'œuvre de Nono une véritable rupture entre deux manières, entre deux versants (celui de l'engagement politique et celui de la redécouverte du privé). Les silences de *Fragmente*, qui délimitent la frontière entre la part proprement physique des sensations émotives et le stade métaphysique d'«une harmonie délicate de la vie intérieure» («die zarten Töne des innersten Lebens»<sup>53</sup>), ne sont pas une manière d'échapper au monde et à ses responsabilités: dans la mesure où on peut reconnaître en eux la négation de son extériorité<sup>54</sup>, ils se révèlent un facteur d'opposition différent, mais parallèle à celui constitué par la manière cinglante dont étaient interprétés les textes de dénonciation dans ses premières œuvres. En vérité, il ne s'agit pas de substituer à l'image du militant celle du mystique. La reconnaissance de la cohérence du parcours nonien devrait bien plutôt nous amener à relever à quel point le sens de sa dimension politique précédente ne devrait pas être restreint à une fonction apparente de manifeste, mais chargé de la même force spirituelle qui habite son expérience actuelle.

Ivanka Stojanova a fait un premier pas dans cette direction en mettant en évidence le parallélisme entre la manière dont le premier Nono sacrifie le «sens linguistique» au «sens musical» (pulvérisation et spatialisation du texte chanté en polyphonie, le sens se trouvant refor-

mulé au-delà de la dimension sémantique), et la manière dont le Nono de *Fragmente* construit son discours sur une trame de citations hölderliniennes, implicites mais non dites<sup>55</sup>. Ce qui est cependant encore plus pertinent, c'est d'avoir reconnu sa proximité avec les «philosophes du *Vehovstvo*» farouchement critiqués par Lénine; proche des philosophes qui étaient convaincus que l'intelligentsia devait s'améliorer non pas de l'extérieur, mais de l'intérieur et qu'elle ne pouvait le faire que moyennant un acte spirituel héroïque libre, invisible, mais tout à fait réel [citation de Sergei Boulgakov]<sup>56</sup>. Ici compte moins le fait que Nono adopte une position «hérétique» en regard du courant marxiste traditionnel, que celui qu'il retrouve une identité dans les produits d'une aire culturelle que l'avant-garde historique avait laissée derrière soi, et qui, loin d'être dépassée, s'offre à nouveau dans la plénitude de ses valeurs auto-contemplatives.

Celle-ci se donne comme «biographisme», comme revendication du caractère central de l'expérience individuelle (du privé), à laquelle on fait appel, non pour justifier le sens affirmatif de ses propres choix, mais au contraire pour en motiver la relativité, ce que Nono récemment a nommé «la gîte» [(sbandamento)]: «[...] et par ce mot de «gîte», j'ai toujours entendu des moments où l'on tombe amoureux. Ce sont des moments où l'on perd, heureusement, le sens de la continuité et de l'équilibre. Tu prends de la gîte et tu découvres autre chose, tout autre chose: pour moi, c'est cela, tomber amoureux.»<sup>57</sup>

C'est ce renversement qui, dans le cas de Nono, permet de relier les différentes étapes de son parcours, non pas directement au sens politique des événements qui en constituent la référence (Résistance, guerre civile espagnole, camps nazis de la mort, apocalypse atomique, Vietnam, Tiers-Monde, etc.), mais plutôt aux étincelles provoquées par la collision-collusion avec la poésie de Garcia Lorca, d'Antonio Machado, de Pavese, avec la littérature latino-américaine, bref, avec des expériences appelées à illuminer le politique d'humanité vécue. A cette réalité du politique, le compositeur accède fondamentalement

comme à une expérience secondaire, expérience qu'aujourd'hui (après les récents aveux de Nono) on sait être relative, non fortuite, mais pas davantage inéluctable, dans un processus où il est possible de surprendre l'action du libre arbitre, du volontarisme qui guide la poétique des «décadents» dans les hypothèses multiples où tout est possible<sup>58</sup>, et qui ramène les choix à une motivation essentiellement individuelle, et plus ou moins héroïque, liée aux niveaux intimes du vécu personnel.

Elle se donne encore comme sens de la fuite du temps, d'une réalité qui ne serait pas déjà définitive parce que située dans l'axe spatio-temporel et exigeant de l'individu qu'il se situe, mais résultant de ce que l'individu met en acte comme produit de sa propre volonté créatrice, dégagée de tout autre contrôle. Il en résulte un libre abandon à l'écoulement du temps, l'intention de laisser des signes non comme base d'un discours accordé à la société, celle-ci étant vue comme un ensemble d'interlocuteurs, mais bien comme les traces d'un geste fier, inscrit dans un destin individuel, où le dialogue avec le social est envisagé uniquement comme l'adaptation de l'auditeur aux raisons de l'artiste créateur, libre de statuer sur le *hic et nunc* de sa manifestation, à nouveau débiteur de l'esthétique «décadente» par la priorité de l'expérience créative (du vécu) sur l'œuvre elle-même:

*«Et en effet, une bonne partie de la musique de Nono n'existe que dans le moment de l'exécution et l'exécution n'est possible qu'avec Nono, avec les moyens électroniques et avec les interprètes qui sauront travailler avec eux, en parfaite réciprocité et syntonie. Sa présence à la régie est indispensable, précisément parce qu'il réalise ce qui n'est pas indiqué dans la partition: les voix virtuelles et celles qui sont transformées, l'articulation spatiale, l'équilibre sonore général. Nous avons discuté à plusieurs reprises de la nécessité d'inventer une forme de notation pour les procédés du live electronics, mais il est bien plus stimulant pour Nono de penser à sa prochaine œuvre plutôt qu'à une de celles qu'il a déjà réalisées»<sup>59</sup>.*

L'esthétique du fragment correspond à une idée de l'art où le particulier assume le sens d'une globalité présumée et jamais déclarée, si ce n'est comme aura, comme champ sonore dont le dévoilement est toujours remis, «suspendu» justement, selon l'acception la plus récente proposée par l'auteur lui-même pour le titre de son œuvre de jeunesse la plus célèbre, ce *Canto sospeso* qui «recèle encore dans sa composition des «mystères» cachés, et pour l'instant non analysés et non analysables»<sup>60</sup>. Une couleur spiritualiste évidente en grève le sens et suscite la discussion du statut de l'artiste moderne, lequel, convenant enfin qu'il opère au moyen de métaphores, se place à l'endroit même où l'artiste «décadent» de la fin du XIXe siècle s'était retiré en lui-même pour racheter la pauvreté des sensations familières et dépasser la connaissance de la réalité, tendu qu'il était vers des horizons illimités, propres à déclencher des

rêves métaphysiques et à élever l'aventure des sens au rang de mystère.

### **Malentendu de «l'homme nouveau»**

S'il faut faire remonter à la condition du poète «voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens»<sup>61</sup> (comme elle sonne rimbal-dienne, la revendication de Nono à «prendre de la gîte») l'effort expérimentaliste de l'art moderne, tendu vers le dépassement des conditionnements du réel dans un monde réinventé, d'un autre point de vue, ce n'est certainement pas là le type d'artiste auquel aspireraient les «iconoclastes» qui, dans les premières décennies de notre siècle, associaient la notion subversive d'avant-garde artistique à l'homme nouveau, à une figure de l'artiste prêt à rendre manifeste, jusque dans ses comportements, son détachement à l'égard des attitudes subjectives exacerbées de l'époque précédente. Par delà les objectifs de langage, c'est aussi justement une transformation anthropologico-culturelle que visaient les décalogues plus ou moins programmatiques et plus ou moins affichés, de Satie à Cocteau, de Schönberg à Hindemith, à Krenek, etc... En ce sens, si l'avant-garde a pu, du point de vue du langage, atteindre peu à peu tous ses objectifs, du point de vue de l'évolution des consciences ses résultats ont été bien moindres. Nono lui-même a démasqué le caractère de «prétendue objectivité» du courant post-webernien qui animait le processus d'épuration anti-expressionniste, caractère qui s'accommodait du stade néo-capitaliste de l'organisation socio-économique<sup>62</sup>; cependant un aspect plus profond, qui allait bientôt le concerner directement, lui avait échappé, aspect qu'Enrico Fubini a bien mis en lumière: «Le musicien d'avant-garde a souvent l'attitude d'un homme de science qui donne tout son intérêt à la recherche, à la découverte de mondes sonores nouveaux et inexplorés; mais une telle attitude est parfaitement imaginaire, car le problème du scientifique est celui de la méthode ou des instruments avec lesquels il travaille, tandis qu'à cet égard, les aspirations scientifiques de l'avant-garde s'expriment la plupart du temps selon les modes d'un vitalisme mystique, dans leur désir d'une rencontre directe, dionysiaque et sacrée avec la Réalité»<sup>63</sup>.

En ce sens, on ne peut pas dire qu'il y ait eu un artiste «nouveau» dans l'avant-garde. Celle-ci s'est servie des «nouveaux» moyens d'expression pour confirmer une typologie de l'artiste qui n'a pas évolué depuis le XIXe siècle, occupée à défendre le primat de la subjectivité, de «la subjectivité esthétique autonome, qui aspire à organiser l'œuvre d'art en liberté, à partir d'elle-même», pour reprendre les termes d'Adorno, lequel reconnaissait justement à quel point «la force cognitive de la nouvelle musique» trouvait sa légitimation dans sa capacité à «s'assimiler la différenciation romantique, techniquement et, par là, substantiellement»<sup>64</sup>. Si la musique

de la fin de l'après-guerre sembla avoir rompu cette continuité avec la phase «héroïque» de la subjectivité, si elle put faire croire qu'elle avait jeté les bases culturelles d'une nouvelle société en réinventant son idiome et en mettant à profit les valeurs de la Libération et de la Résistance sur des bases rationalistes<sup>65</sup>, aujourd'hui, devant les résultats de Nono, de Stockhausen et d'autres tenants de cette génération, nous n'en sommes plus si certains:

*«Selon Adorno, l'asocialité de l'art et le bouleversement continu de ses structures a été l'unique façon dont celui-ci pouvait refuser le monumentalisme économique et son asservissement fonctionnel. Mais un art qui s'échappe de la réalité pour se réfugier dans la solennité vide du rituel et de l'incantation magique renonce à avoir prise sur le système qu'il accuse. Il affecte de le désavouer et s'en accommode»<sup>66</sup>.*

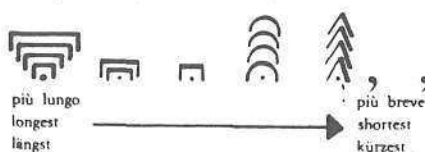
Un autre siècle arrive à sa fin, mais des décennies d'expériences radicales semblent s'être écoulées pour rien: l'artiste qui en sort continue de s'en remettre à l'utopie pour la réalisation de ses projets totalisants, mais accepte en même temps de s'intégrer à un système culturel qui institutionnalise son œuvre et l'appelle à susciter le consensus, telle une religion esthétique. Vis-à-vis d'une avant-garde qui a perdu tout son élan, et qui exerce désormais son droit à la transgression dans les opérations de restauration les plus arbitraires, l'alibi qui avait poussé Boulez à déclarer «Schönberg est mort»<sup>67</sup> ne tient plus. La confrontation entre la «voie ancienne» de Schönberg et celle de l'émancipation complète à l'égard du passé, s'est limitée en fait aux valeurs linguistiques, et n'a jamais concerné, au fond, le rôle de l'artiste créateur, en tant que médiateur de valeurs dans la société. Il est vrai que, dans une de ses célèbres interventions<sup>68</sup> «historiques», Luigi Nono a justement pris sur lui de réveiller les consciences et de réfléchir aux rapports avec l'Histoire. Mais cette réflexion n'a pas été plus capable de remettre en question le degré de dépendance qui lie l'artiste moderne à la conception «héroïquement» individualiste de son rôle, telle qu'elle nous a été transmise par le XIXe. Aujourd'hui, alors que les objectifs visant au progrès linguistique sont plus modestes, l'artiste ne peut plus se donner l'illusion d'éprouver son progrès moral à ce niveau également, et il ne peut éviter par conséquent de remarquer les maigres résultats sociaux obtenus par presque un siècle d'avant-garde. Dans de telles conditions, se tourner vers le futur signifie réactiver le facteur spiritualiste pour compenser le manque de perspectives, facteur déjà présent par ailleurs dans la phase ascendante de la dernière avant-garde, quand Stockhausen affirmait que «la nouvelle fonction de la musique doit être, dans son essence même, d'ordre sacré»<sup>69</sup>, opposant Webern à Stravinski précisément sur la base d'une telle ouverture spiritualiste. Quant à se tourner vers le passé, cela suppose céder à des tentatives de restauration, à moins de remettre en question les privilèges

que l'artiste cultivé a acquis dans une situation de protectionnisme manifeste (d'«impuissance esthétique [...] subventionnée»<sup>70</sup> par l'Etat); cela ne signifierait pas tant accepter d'affronter les mécanismes pervers de la culture de masse, qu'avoir à compter de nouveau avec cette série d'expériences, entre «néo-classicisme» et *Neue Sachlichkeit*, que l'hégémonie de Darmstadt a liquidées trop hâtivement, mais qui, en s'accordant précisément au social et en suivant leur vocation pour la distance objective, avaient déjà dépassé d'emblée l'héritage du «décadentisme» et certains revers mystiques ou dyonisiaques qui en ornaient outrageusement le socle individualiste. Il y a là de quoi se demander si, en s'en débarassant, on n'a pas cru trop vite rendre service à l'Histoire. Y repenser et en avoir conscience pourrait aider un mode d'expression encore exposé aux menaces du subjectivisme prédominant et des appareils institutionnels qui, hier comme aujourd'hui, en constituent la caisse de résonance directe.

Carlo Piccardi

(Traduction Viviana Aliberti; la version italienne originale est encore inédite.)

- 1 M. Mila, *Dove vai, Gigi?*, in Nono, E. Restagno et al., Turin, 1987, p. 281.
- 2 Sur la dichotomie entre intégration sociale et sens de l'irréductibilité, commune à beaucoup de représentants de l'art de la fin du siècle, cf. C. Piccardi, *Realtà e virtualità del decadentismo*, in *Studi Musicali*, XIV (1985), p. 264 ss.
- 3 I. Stoianova, *Musica e tecnologia. Note sull'attuale ricerca musicale*, in *Musical Reality*, no 11, août 1983, pp. 124–125.
- 4 L. Pestalozza, *Stockhausen e l'autoritarismo musicale*, in *Quaderni della Rassegna Musicale*, no 5, Turin, 1972, p. 33.
- 5 Ibid.
- 6 L. Pestalozza, *Una scatola di silenzi pura di là del tempo*, in *Rinascita*, 6 octobre 1984.
- 7 L. Pestalozza, *Un suono che comunica dentro e fuori*, in *Rinascita*, 2 octobre 1985.
- 8 R. Piano, *Prometeo: uno spazio per la musica*, in L. Nono, *Verso Prometeo*, édité par M. Cacciari, Milan, 1984, p. 59; traduction française in *Contrechamps*, numéro spécial dédié à Luigi Nono, Paris, 1987, p. 168.
- 9 *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984) est le titre d'une des dernières compositions orchestrales de Luigi Nono.
- 10 *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno*, in E. Restagno et al., op. cit., pp. 49–50.
- 11 «Je pense à la chapelle des Scrovegni, aux Tintoret de l'École de San Rocco, aux Friedrich à Charlottenburg à Berlin, aux icônes du musée Roubliev à Moscou, aux Van Gogh d'Amsterdam, au Tiepolo de Würzburg et à la Basilique de San Marco. Je continue à y aller pour écouter les différents sons internes et externes qui vibrent dans cet espace: le bruit des pas, des cloches, des vapeurs, des voix diverses à midi ou le soir, durant les cérémonies religieuses ou durant le passage des hordes de touristes» (*Un'autobiografia...*, op. cit. p. 40).
- 12 M. Kelkel, *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre*, II, Paris, 1978, p. 48.
- 13 *Un'autobiografia...*, op. cit., pp. 38–39.
- 14 C. Debussy, *Lettres 1884–1918*, édité par F. Lesure, Paris, 1980, p. 128.
- 15 *Un'autobiografia...*, op. cit., p. 39.
- 16 M. Kelkel, op. cit., II, p. 52.
- 17 F. Bowers, *Scriabin: A Biography of the Russian Composer*, Tokyo and Palo Alto, 1970, II, pp. 49–50.
- 18 C. Maclair, *La religion de la Musique*, Paris, 1919, p. 53.
- 19 Ibid.
- 20 *Un'autobiografia...*, op. cit., p. 57.
- 21 Ibid., p. 63.
- 22 Indications de L. Nono en tête de la partition de *Fragmente-Stille, an Diotima* (Milan, Ricordi, 1985):



- 23 H.-K. Metzger, *Wendepunkt Quartett?*, in *Musik-Konzepte*, cahier no 20, juil. 1981, p. 102.
- 24 F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, deuxième édition, Leipzig, 1916, p. 36.
- 25 R. Wagner, *Zukunftsmusik*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, édité par W. Golther, VI, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, 1914, p. 131.
- 26 Ibid., p. 130.
- 27 C. Maclair, op. cit., p. 94.
- 28 T. Hirsbrunner, *Der französische Wagnerismus und die Musique du silence*, in *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, vol. II, Berne-Stuttgart, 1974, p. 99.
- 29 W. Kandinsky, *Regard sur le passé et autres textes, 1912–1922*, trad. française, Paris, 1974, p. 96 ss., en particulier p. 98.
- 30 *Un'autobiografia...*, op. cit., p. 57.
- 31 Qu'on n'oublie pas l'intérêt de Nono pour Turner: «Avec ma fille Bastiana je vais souvent le réentendre à la Tate Gallery de Londres. Par-dessus tout les stupeurs des derniers Turner. Tu as raison, ce sont vraiment des gouffres de lumière, mais pas des gouffres dans lesquels tu te sens pris; au contraire, tu te sens devenir gouffre toi-même» (Ibid., p. 39).
- 32 Ibid., p. 43.
- 33 Ibid., p. 46.
- 34 «Ce sont les matériaux, les signaux eux-mêmes qui proposent, qui exigent différents temps de durée d'écoute et diverses possibilités de combinaison et de spatialité. Il est possible qu'une partie de ma mémoire m'aide dans ce désordre apparent de possibles, non pour y mettre de l'ordre mais pour me faire entendre une autre manière, d'autres manières ou pratiques» (Ibid., p. 44).
- 35 A. Scriabine, *Prometheische Phantasien*, trad. allemande, Stuttgart, 1924, p. 95.
- 36 L. Nono, *Verso Prometeo*, cit., p. 28.
- 37 B. Brock, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, in *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, catalogue de l'exposition édité par H. Szemann, Aarau-Francfort, 1983, p. 22.
- 38 «Moi-même, je m'efforce d'écouter les couleurs, tout comme j'écoute les pierres ou les ciels de Venise: comme des rapports entre ondulations, vibrations... dégagés de tout lien symbolique» (*Un'autobiografia...*, cit., p. 27).
- 39 C. Piccardi, op. cit., p. 280.
- 40 L. Nono, *Verso Prometeo*, op. cit., p. 11.
- 41 B. Brock, op. cit., p. 26.
- 42 Ibid., p. 22.
- 43 W.J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, Yale, 1974, p. 219.
- 44 Ibid., p. 223.
- 45 Ibid., p. 243.
- 46 G. Mahler, *Briefe 1879–1911*, édité par A. Mahler, Berlin, Vienne, 1924, p. 277.
- 47 H.F. Redlich, *Gustav Mahler et sa opera*, in *L'Approdo Musicale*, 16–17 (1973), p. 20.
- 48 W.J. McGrath, op. cit., p. 244.
- 49 I. Danilewitsch, *A.N. Serjabin*, trad. allemande, Leipzig, 1954, p. 68.
- 50 F. Bowers, op. cit., II, p. 96.
- 51 H.F. Redlich, *Gustav Mahler. Eine Erkenntnis*, Nuremberg, 1919, p. 29.
- 52 M. Bortolotto, *La missione teatrale di Luigi Nono*, in *Paragone-Letteratura*, XIII no 56 (déc. 1962), p. 41.
- 53 Extrait d'une lettre de Hölderlin à Susette Gontard: ligne de visée de l'auscultation intérieure indiquée par le compositeur aux interprètes de son propre quatuor (indication de L. Nono en tête de *Fragmente-Stille, an Diotima*, op. cit.)
- 54 H.-K. Metzger, op. cit., p. 94.
- 55 I. Stoianova, *Texte-musique-sens*, in *Contrechamps*, op. cit., pp. 68–85.
- 56 Ibid., p. 83.
- 57 *Un'autobiografia...*, op. cit., p. 33.
- 58 C. Piccardi, op. cit., p. 347.
- 59 A. Vidolin, *Interazioni con il mezzo elettronico*, in E. Restagno, op. cit. p. 284.
- 60 *Un'autobiografia...*, op. cit., p. 31.
- 61 A. Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871, in *Œuvres complètes*, édité par A. Adam, Paris, 1972, p. 249.
- 62 L. Nono., *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in *Il Verrì*, no 9 (1963), p. 61; trad. française in *Contrechamps* no 4, Lausanne, 1985, p. 57.
- 63 E. Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Turin, 1973, p. 126.
- 64 T.W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. française, Paris, 1962, p. 67.
- 65 H. Dufourt, *La musique de 1945 à nos jours et sa généalogie sociale*, in *La Musique et le Pouvoir*, édité par H. Dufourt et J.-M. Fauquet, Paris, 1987, p. 184.
- 66 Ibid., p. 189.
- 67 P. Boulez, *Schönberg est mort*, in P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966, pp. 265–272 (publié à l'origine in *The Score*, févr. 1952).
- 68 L. Nono, *Presenza storica nella musica d'oggi*, in *La Rassegna Musicale*, XXX (1960), pp. 1–8.
- 69 K. Stockhausen, *Musique fonctionnelle in K'S'* et alii, *Avec Stravinsky*, Monaco 1958, p. 96.
- 70 H. Dufourt, op. cit., p. 179.