



HAL
open science

C'era una svolta

Laurent Feneyrou

► **To cite this version:**

| Laurent Feneyrou. C'era una svolta. Musik-Konzepte, 2024, VII (206), pp.9-24. hal-04842391

HAL Id: hal-04842391

<https://hal.science/hal-04842391v1>

Submitted on 20 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

C'era una svolta

Laurent Feneyrou (CNRS, UMR9912)

L'engagement politique de Luigi Nono, marqué par son militantisme au sein du Parti communiste italien, dont il est membre de 1952 à sa mort, et par ses lectures, surévaluées, de Marx, Lénine et Gramsci, avant celles de penseurs hétérodoxes, relève moins d'une théorie que d'une lutte contre l'intolérance, la domination et l'exploitation, ainsi que d'une agitation fascinée par la prise du Palais d'hiver et les mouvements révolutionnaires à travers le monde.

L'écart entre une orientation essentiellement gramsciste, jusqu'au milieu des années 1970, et une tendance benjaminienne, ensuite, divise l'œuvre de Nono et se recompose à tous les niveaux de l'écriture musicale, à tel point que la critique considère l'entrée dans la dernière phase de sa production comme un « tournant », *Wende* ou *svolta*, selon que l'on écrit en français, en allemand ou en italien. Jusqu'alors, Nono incarnait, aux yeux de cette critique, la figure sartrienne de l'artiste engagé et celle de l'intellectuel organique, qui fait siennes les exigences d'une classe sociale, ouvrière, et se montre soucieux d'une culture ancrée dans une réalité concrète et des aspirations actuelles. On connaît Nono pour son théâtre, brisant les lois de l'opéra traditionnel, ses modèles de collaboration et la perspective centralisatrice de sa représentation sur de séculaires scènes à l'italienne, et pour ses œuvres électroniques, qui exaltent la nécessité de l'étude, de la recherche et de l'expérimentation, au risque de l'erreur et des contradictions les plus vives, et tendent utopiquement à stimuler l'imagination audacieuse et émancipatrice. Les concerts et les débats dans les usines auxquels participait volontiers Nono, avec Maurizio Pollini, Claudio Abbado et le musicologue Luigi Pestalozza, l'usage de témoignages historiques, de documents d'actualité, de slogans, de graffitis et de tracts, de voix parlées et chantées agrégées, de chants révolutionnaires, saisis dans une combinatoire de type sériel, ou de sons concrets de laminoirs et de haut-fourneaux, s'inscrivent dans ce contexte.

L'art de Nono serait politique, en tant qu'arme pour la lutte des classes et la transformation du monde, par la révolution, sa cause, ses idées et ses desseins, outre les sentiments qu'elle suscite. Aussi convient-il de mesurer le lien, sincère, de Nono aux guérillas, notamment sud-américaines, et à la classe ouvrière italienne, laquelle se montra pourtant réservée, souvent, loin de la vision édénique que voulait en donner le compositeur. Mais l'œuvre, maintenant la tension entre expression esthétique et expression politique d'un même objet, illustre la crise d'une société soumise à la contradiction de ses langages. Le créateur ne peut éclairer les rapports sociaux que par un langage autre, une altérité qui garantit sa pertinence politique. L'œuvre est donc moins une critique sociale qu'une critique musicale du social.

D'aucuns voient dans le « tournant » des années 1980 une captieuse résignation et condamnent le recours à des courants subjectivistes, idéalistes, spiritualistes, voire religieux ou mystiques, un détachement des processus dialectiques, au sens le plus commun, sinon dévoyé du terme. Mais ces processus étaient-ils bien à l'œuvre auparavant ? Et de quoi Nono se détournerait-il ? de son sérialisme des années 1950, de sa pratique électronique au Studio de phonologie de la RAI... ? Car supposer l'unité de sa trajectoire antérieure est un leurre. Il serait aisé d'élargir les marges entre le « non-inhumanisme » de *La Victoire de Guernica*, le « pratico-inerte » de *La fabbrica illuminata*, dévoilant l'asservissement industriel, et l'organisation du mouvement révolutionnaire par un « corps agissant, exécutif et législatif à la fois », dans *Al gran sole carico d'amore*, sans même évoquer le vocabulaire, la grammaire et le sens musicaux.

À l'évidence, les références, qu'elles soient culturelles, littéraires, philosophiques ou politiques, se déplacent au cours des années 1980 – mais n'était-ce pas déjà le cas entre les poèmes de Federico García Lorca des premières œuvres et les discours de Fidel Castro

entonnés dans les décennies 1960-1970 ? De nouvelles valeurs musicales sourdent : le sacrifice du son, sa mise à nu ou son retrait, au sein même du musical ; l'attention au fragile, aux confins de l'audible, voire à l'absence, mais avec de brusques saillies et stridences qui abolissent jusqu'à l'idée que l'œuvre se déroulerait inexorablement, continûment, et se penserait comme un tout unique ; l'inouï, l'inconnu, tout autant que le legs latent, cryptique, des maîtres de la Renaissance et de la modernité, comme la nostalgie d'un passé promis à l'utopie, mais sans le secours de la téléologie ; l'extension du domaine du timbre, par la multiplication des modes de jeu ; le temps suspendu, illusoirement étale, qui se manifeste néanmoins comme tel, gorgé d'événements frêles, infimes ; un douloureux sentiment de solitude et une inquiétude dénotant peut-être le deuil, le désenchantement et l'anomie croissante de l'époque ; l'écoute intense, rare, y compris du presque rien, une écoute en soi, où le son n'est plus extérieur à l'auditeur, mais intentionnellement indistinct de lui ; la récusation de *l'a priori* et de la clôture, à la faveur d'une logique du possible et d'un cheminement incertain et sans but ; l'instauration d'un espace en archipel, la distance ou l'éloignement, et paradoxalement, l'imminence et l'extrême proximité du son ; une expérience de la reprise, où l'oubli prend la forme du souvenir, et inversement, et où la moindre variante trouble la remémoration ; une intériorité aussi réversible qu'un gant et un monde qui se vit au-dedans, comme si la peau ne délimitait plus ni l'une ni l'autre ; ou encore, l'exaltation de la rupture, que dénote dans nombre d'esquisses le verbe *rompere*. Mais ces valeurs musicales sont-elles si nouvelles : le silence, le tenu et le crié, l'inédit et l'héritage de l'histoire, le temps suspendu, l'écoute, l'espace ouvert, galiléen, le lyrisme en lambeaux... ?

En soi, le « tournant » de la fin des années 1970 illustre la crise de la philosophie politique italienne, entre d'une part l'historicisme d'un Gramsci (et son historicisation chez Togliatti), scrutant la création et l'action historique de groupes sociaux organiques et établissant par cela même un rapport entre théorie et politique, et d'autre part, le questionnement inquiet de cet historicisme et, plus précisément, de sa capacité à penser l'histoire immédiatement, la *Jetztzeit*.

Comme *Incontri*, répétant sans transposition ni permutation une série wébernienne, que varient les durées, strictement organisées, ainsi que les dynamiques et les timbres, plus libres, *Il canto sospeso* utilise, sans la transposer et la permuter beaucoup, une série incluant tous les intervalles, la célèbre *Allintervallreihe* : *la sib lab si sol do fa# do# fa ré mi mib*, soit de manière continue, soit prise dans des symétries de séries dérivées ou autour d'axes métriques, soit selon la technique des mutations que Nono partageait avec Bruno Maderna. Dans le deuxième mouvement (19 occurrences), comme dans le sixième mouvement b (11 occurrences) et la seconde partie du neuvième mouvement (3 occurrences), cette série est distribuée entre les voix, sur l'ensemble des couches rythmiques, en un déroulement régulier et continu. Quant à la première partie du neuvième mouvement, elle est un miroir, l'exposé de la rétrogradation non de la série, mais de sa réalisation entière, et en l'absence de l'original, tu. La note doit y être observée non à son attaque, mais à son extinction, dans les quinze séries originales : la première note de la série est la dernière à se taire ; la deuxième, l'avant-dernière... La série est distribuée, en un déroulement là encore régulier et continu, sur l'ensemble des couches rythmiques.

L'écriture rythmique du deuxième mouvement, pour nous limiter à un seul exemple, est également élémentaire et repose, dans une première partie, sur une suite de Fibonacci : 1, 2, 3, 5, 8, 13, multipliant quatre valeurs de base : la croche, la croche en triolet, la double croche et la double croche en quintolet. Dans une organisation symétrique (avec duplication rétrogradée de cette suite de Fibonacci : 1 2 3 5 8 13 / 13 8 5 3 2 1) des valeurs de multiplication, Nono en retire successivement une, obtenant des périodes 12 - 1. La seconde section du deuxième mouvement obéit à un principe analogue : une suite symétrique et périodique, de période 12, de valeurs de multiplication (13 8 5 3 2 1 / 1 2 3 5 8 13), complémentaire de la suite de la

première section, est stratifiée par rapport aux mêmes quatre couches rythmiques (croche, croche en triolet, double croche, double croche en quintolet). La suite de Fibonacci apparaît dans d'autres mouvements de l'œuvre, tandis que les dynamiques et les timbres, comme dans *Incontri*, sont le plus souvent, voire systématiquement, moins organisés que hauteurs et durées.

Néanmoins, dans le deuxième mouvement, une série de douze nuances (*ppp p mp mf f ppp ppp<f f>ppp ppp<mf mf>ppp p<f f>p*) obéit à diverses rotations pour chacune des notes de l'*Allintervallreihe*, avant un prélèvement dans les ordres créés, et un final moins organisé.

Qu'en déduire ?

De même que les miroirs d'*Incontri* (Aa), de *Canti per 13* (AaBb) ou de *Varianti* (ABab), *Il canto sospeso* et chacun de ses mouvements se referment, outre que l'ensemble se déploie en arche, autour du mouvement central (v), « air » pour ténor et orchestre. L'œuvre est sériellement close, sinon Un-Tout, l'ouvert ne provenant que de son *ars combinatoria* interne ou, dans *Varianti* par exemple, des expositions variées et simultanées de chacune des hauteurs.

Le temps y est continu, de maintes manières :

1. Le texte, quand bien même distribué entre les voix, n'en suit pas moins, *grosso modo*, son cours. Ce cours est évident dans les mouvements pour voix soliste ou dans le trio vocal du troisième mouvement pour soprano, alto et ténor, malgré de rares interversions, des répétitions de syllabes ou la réduction de celles-ci à une voyelle. Il l'est aussi dans les mouvements choraux, comme le neuvième, où les syllabes et les mots extraits de trois lettres de condamnés à mort de la Résistance européenne sont reliés par des flèches explicitant leur enchaînement.

2. L'apparence pointilliste de certains mouvements, comme le quatrième, n'est que la spatialisation, à travers les pupitres instrumentaux ou vocaux, d'une mélodie, d'une continuité en somme, résultant ou non de la technique des mutations évoquée ci-dessous, et dans laquelle le silence, le rien, est un lien entre les notes, et non une césure. Il en est de même dans les troisième et cinquième mouvements, superposant polyphoniquement plusieurs lignes. L'espace et le timbre disséminent ce que le temps relie et que les dynamiques masquent parfois – comment donner à entendre un *ppp* simultanément à un *fff*, sinon en éloignant les sources ? « *Natura non facit saltus* », écrivait Maderna, après le Leibniz des *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* (IV, XVI, 12) : « Tout va par degrés dans la nature, et rien par saut, et cette règle à l'égard des changements est une partie de ma loi de la continuité. » L'harmonie des substances, sans faille, établit des degrés que relie des transitions insensibles, selon un principe de connexion graduelle, lequel repose sur la continuité des transformations régissant l'univers, malgré des « apparences de saut ». La thèse vaut pour l'écriture mélodique, comme pour la conscience historique, l'une et l'autre allant par degrés : la « révolution dans la continuité », aurait dit Maderna. Au cours des années 1960-1970, une autre continuité émergera, non plus horizontale, mais verticale, « harmonique », dans les clusters chromatiques ou micro-intervalliques qui traversent l'œuvre de Nono à partir des *Canti di vita e d'amore*.

3. L'analyse du deuxième mouvement du *Canto sospeso* atteste que la continuité opère à l'écoute des lignes, mais aussi au niveau des engendrement sériels, relativement aux diverses dimensions du son : l'*Allintervallreihe*, les valeurs de multiplication rythmique et les ordres dynamiques. Le choix opère dans ces éléments des matrices (un choix néanmoins restreint dès lors que la première est l'interpolation de deux gammes chromatiques par mouvement contraire, les deuxièmes une suite mathématique séculaire, et les troisièmes une série symétrique de nuances) et dans les principes animant chacune de ces matrices : la non-transposition, le retrait d'une valeur et les rotations, que la composition ne fait que dérouler. Il y a donc continuité, sinon « automatisme », entre les principes d'écriture et la réalisation de

l'œuvre, qui ne corrige qu'à la marge, et parfois par une possible erreur de transcription, ce qu'édicte le système.

Le temps du *Canto sospeso* est téléologique, avec un commencement et une fin, un terme, un achèvement, un accomplissement, dont témoignent les textes chantés comme les structures musicales et leur perception, globales et continues, nous l'avons vu, mais aussi orientées, y compris par les miroirs et les arches repliant critiquelement le *telos* sur l'origine – une déclinaison de la technique madernienne des mutations, parcourant le cycle à l'image d'Ulysse revenant à Ithaque. L'œuvre de Nono s'articule souvent en trois mouvements : la destruction de masse, les affres de l'individu et l'espoir impatient d'une aurore qui nous en consolera, sans triomphalisme. Ainsi, dans *Canti di vita e d'amore*, se succèdent les deux cent mille morts d'une bombe atomique que maudit à jamais le chant d'un homme sans visage et sans main, sur un pont à Hiroshima, la voix de l'Algérienne Djamilia Boupachà, qui dénote la résistance à toute oppression coloniale et à toute torture, et quelques vers de Cesare Pavese, extraits de « Je passerai par la Place d'Espagne » : « Le ciel sera limpide. / Les rues s'ouvriront / sur la colline de pins et de pierre. / Le tumulte des rues / ne changera pas cet air immobile¹. » Ou encore, dans *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, pour bande magnétique : « Chant du camp », « Chant de la mort de Lili Tofler » et « Chant de la possibilité de survie ». Et l'on pourrait multiplier les exemples jusqu'à *Al gran sole carico d'amore* : écrasement de la Commune, procès de Louise Michel et continuité de la révolution, dans la première partie. L'espoir suppose un sacrifice collectif et singulier, comme moment possible de la lutte, comme prix d'une liberté qui se construit contre Nécessité² ou ce que les Anciens appelaient aussi le destin, comme aspiration brisée, une brisure prévue, démontrant la violence d'un pouvoir, dévoilant sa fragilité et prophétisant son crépuscule institutionnel, politique, juridique, ainsi que l'accession à l'histoire, qui réorganisera la « préhistoire » où nous sommes. Cela, l'œuvre le révèle, incitant l'auditeur à agir en dehors de la salle de concert ou de l'opéra, comme le faisait le théâtre de Brecht.

Il ne fait aucun doute que Nono sécularise par là même la théologie et l'eschatologie chrétiennes, à la suite de Marx. Dans le temps de l'œuvre, sa philosophie de l'histoire vibre d'une histoire de la souffrance, avant le rocher de Prométhée, de la rédemption et du salut, en plus d'un trait fondamental de la foi : la certitude confiante de l'avènement de ce que l'on espère. Un messianisme de Nono se dessine. Ou, comme l'écrit Karl Löwith dans *Histoire et Salut*, le communisme comme « pseudomorphose du messianisme judéo-chrétien³ ». Mais contrairement à l'analyse marxiste, telle qu'elle s'exprime dans le *Manifeste du parti communiste* (dont l'exorde donne son titre à *Ein Gespenst geht um in der Welt*) ou dans *Le Capital*, Nono n'atteint ni dans *Il canto sospeso*, ni dans la plupart de ses œuvres, à l'exception peut-être de *Da un diario italiano* et de *La fabbrica illuminata*, le stade du matérialisme historique comme « histoire sacrée formulée dans la langue de l'économie politique⁴ ». Son processus historique demeure idéaliste, nous semble-t-il, inhérent à l'Histoire et à ses tragédies – il visera bientôt l'avènement des mouvements de libération et la destruction du colonialisme.

Qu'en est-il, sur le plan structurel, du « tournant » ?

Le quatuor à cordes *Fragmente-Stille, an Diotima* nous apporte un élément de réponse, au-delà des extraits de Hölderlin figurant sur la partition. La présence de ce poète, dont Nono,

¹ Cesare PAVESE, « Je passerai par la Place d'Espagne » (1950), *La mort viendra et elle aura tes yeux*, dans *Travailler fatigue. La mort viendra et elle aura tes yeux*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1979, p. 211.

² *Prometeo* chantera, avec l'*Alceste* d'Euripide, qu'il n'est rien de plus fort qu'*Anankè*.

³ Karl LÖWITH, *Histoire et Salut. Les présupposés théologiques de la philosophie de l'histoire* (1953), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2002, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

en 1971 encore, au moment où Giacomo Manzoni entreprend son *Hölderlin (frammento)*, doutait de la pertinence, relève du « tournant » culturel que nous interrogeons. Indépendamment de l'édition génétique de Dietrich E. Sattler, cette *Frankfurter Ausgabe* à laquelle il ne cessera de revenir, Nono le lira selon trois interprétations : celle, jacobiniste, de Pierre Berteaux et Peter Weiss ; celle de Roman Jakobson, au croisement de la psychiatrie, de la linguistique et de la poétique ; et celle de Massimo Cacciari, empreinte du commentaire de Martin Heidegger.

L'œuvre se divise en deux sections, dont la première introduit successivement trois types d'écriture, décrivant un axe diastématique ascensionnel, dans le grave, puis le médium, et enfin l'aigu. Le deuxième de ces types d'écriture, dans le médium donc, irrigue une partie qui s'étend des quatre derniers temps du fragment 11 à la première mesure du fragment 18, et est dominé par des gestes vifs de quintolets de doubles croches, dont l'engendrement, d'une grande complexité, ne saurait être relaté ici en détail⁵. Il repose sur les neuf temps des portées 3 à 6 d'une structure rythmique, en quintolets de doubles croches, empruntée à la matrice d'une autre œuvre, *Con Luigi Dallapiccola* (partant, le quatuor s'inscrit dans les années de transition, et de deuil, qui succèdent à la création de *Al gran sole carico d'amore*, avec *...sofferte onde serene...* et ce *Con Luigi Dallapiccola*, la dernière phase de son œuvre s'ouvrant pleinement avec *Das atmende Klarsein* seulement et les expérimentations au Studio de la Fondation Heinrich Strobel à Freiburg im Breisgau). Il s'agit de la lecture d'une matrice numérique multipliant une valeur de base, la double croche en quintolet, et dans laquelle les chiffres, de 1 à 6, sont ordonnés en six lignes et six colonnes, de sorte à ce qu'aucun des chiffres ne se répète ni dans une ligne ni dans une colonne – Nono perpétue ainsi une méthode partagée avec Maderna, largement employée dans ses premières œuvres, *Polifonica-Monodia-Ritmica* ou *Cori di Didone*, et parcourant symétriquement tous les possibles. La première portée enchaîne, dans ses rythmes, les valeurs de multiplication correspondant à la première ligne (la deuxième portée, celles de la deuxième ligne...), les silences procédant à rebours : la première portée enchaîne les valeurs de multiplication de la sixième ligne (la deuxième portée, celles de la cinquième ligne...) :

625413
562341
134256
256134
341562
413625

Il en résulte cette structure :

⁵ Voir la remarquable étude de Joachim JUNKER, „Die zarten Töne des innersten Lebens“. *Zur Analyse von Luigi Nonos Streichquartett Fragmente-Stille*, an Diotima (Sarrebruck, Pfau, 2015), à laquelle nous empruntons.

Nono en fait quatre lectures, en rotation : au Violon I, les portées 6, 5, 4, 3 ; au Violon II, les portées 5, 4, 3, 6 ; à l'Alto, les portées 4, 3, 6, 5 ; et au Violoncelle, les portées 3, 6, 5, 4.

Les gestes en quintolet sont ensuite permutés selon quatre des six ordres suivants.

1	2	3	4	5	6
2	4	6	5	3	1
4	5	1	3	6	2
5	3	2	6	1	4
3	6	4	1	2	5
6	1	5	2	4	3

Le Violon I donne ses six gestes dans l'ordre (ordre 1) ; le Violon II, les gestes 5 3 2 6 1 4 (ordre 4). Autrement dit, il enchaîne, pour sa première portée (la cinquième de la structure de *Con Luigi Dallapiccola*), le cinquième geste (six doubles croches en quintolet), le troisième (double croche en quintolet), le deuxième (quatre doubles croches en quintolet), le sixième (deux doubles croches en quintolet), etc. Il en est de même pour l'Alto et le Violoncelle, avec leur suite propre : gestes 3 6 4 1 2 5 (Alto, ordre 5) ; et gestes 6 1 5 2 4 3 (Violoncelle, ordre 6).

Des silences intermédiaires entre les gestes sont introduits :

3	2	1,5	0,5	(VI. I)
2	0,5	3	1,5	(VI. II)
1,5	3	0,5	2	(VIa.)
0,5	1,5	2	3	(VIc.)

La rupture du système vient des points de départ non simultanés des suites de gestes, dont trois valeurs multiplient le soupir de base (1 : soupir, 2 : demi-pause ; 3 : demi-pause pointée) :

1	1	0	0	(VI. I)
0	1	0	0	(VI. II)
0	3	0	2	(VIa.)
0	1	2	0	(VIc.)

Le Violon I est ainsi articulé, du moins théoriquement, car les ajustements sont nombreux : soupir (1) / gestes 1 2 3 4 5 6 (de la portée 6) avec demi-pause pointée entre chaque attaque (= 3) / soupir (1) / gestes 1 2 3 4 5 6 (de la portée 5) avec demi-pause entre chaque attaque (= 2) / 0 soupir / gestes 1 2 3 4 5 6 (de la portée 4) avec soupir + soupir ou

soupir pointé en quintolet entre chaque attaque (approximation de 1,5) / 0 soupir / gestes 1 2 3 4 5 6 (de la portée 3) avec soupir ou soupir pointé en quintolet (approximation de 0,5), entre chaque attaque. L'écriture du Violon II, de l'Alto et du Violoncelle conjugue pareillement les trois principes :

- le silence initial,
- la suite des gestes,
- les silences intermédiaires entre eux.

Nono obtient ainsi une matrice qui présente maints changements assouplissant le système. Chacune des notes, octaviée ou non, se double par ailleurs d'une autre note : une corde à vide du violon (*sol, ré, la, mi*) qui, sur *mib*, est *la*, l'intervalle *mib-la* singularisant ce type d'écriture.

Ce qui importe ici, dans un commentaire sur le « tournant », c'est que sept moments sont prélevés dans cette matrice. La composition implique donc non seulement une *arithmétique* (les ordres numériques le démontrent amplement), mais aussi une *géométrie*, par une découpe de ces moments, que Nono associera à la fragmentation schumanienne et à la disposition, par Hölderlin, des liaisons sur la page, comme dans le manuscrit de « *Kolomb* », avec ses vers dans un français approximatif et sa citation grecque de la « Treizième Olympique » de Pindare.

Mais une inquiétude, une certaine insatisfaction se manifestent bientôt. Si les moments 5, 1 et 2 sont globalement conservés (avec de nouvelles modifications de note), les moments 3, 6 et 7 sont largement recomposés, avec déplacements et, pour les voix intermédiaires, coagulation de gestes (moment 3), puis, participant d'une genèse plus complexe encore, avec réinjections différées d'éléments antérieurs (comme un *delay* de gestes de doubles croches en quintolet). Cette dernière opération génère une nouvelle matrice des huit premières mesures, dont Nono conserve les quatre premières, avant de prélever dans les quatre suivantes divers gestes, complets ou non, rétrogradés ou non, dans le désordre ou non, déplacés ou non, dans la même voix instrumentale ou non. Un tel processus créateur, aux multiples contraintes et non moins multiples libertés, décuple les décisions de principes et les subversions de leurs produits.

À l'écoute, l'impression, tout autre, est celle d'une polyphonie dense, imprévisible, frémissante, avec changement de note à chaque double croche en quintolet, constamment jouée *alla punta aperiodico, ponte* ou *tasto*, dans quatre tempos (36, 72, 112 et 132), incluant *accelerandos* et *rallentandos*, ainsi que dans une nuance globale *diminuendo*, puis *crescendo*.

Ce deuxième type d'écriture, nerveux, agité, au point que Walter Levin, premier violon du Quatuor LaSalle, dédicataire et créateur de l'œuvre, se plaindra de ses trémolos dans un tempo de 132 à la noire, culmine à la fin du fragment 13. Carola Nielinger-Vakil, insistant sur le parallélisme sémantique des citations de Hölderlin, l'associe à Diotima⁶. Y importent moins les notes et les rythmes, pourtant largement travaillés, nous l'avons vu, que le contour du geste, son énergie, sa durée, son timbre, sa dynamique, son inscription dans la polyphonie et, surtout, son humeur éphémère, épiphanique, douloureusement insaisissable, voire lointaine : *Verschwindigkeit* écriront, en allemand, les esquisses d'autres œuvres, dénotant la disparition ou la dissipation, l'extinction, l'évanouissement ou la perte – doit-on voir dans une telle exaltation désordonnée et anxieuse, bientôt suspendue, un programme autobiographique ?

Et en quoi ce type d'écriture, que nous avons tenu à largement décrire, affecte-t-il, chez Nono, la découpe du sensible ? Contrairement au temps du sérialisme des années 1950, celui de *Fragmente-Stille, an Diotima* n'est ni total, ni continu, ni téléologique. Le tout, en ruine, se réduit à la co-présence des fragments, autant d'indices d'une œuvre certes, mais en deçà et au-delà d'elle, car plus qu'œuvre en soi, *organon*, comme pouvait l'être *Il canto sospeso*. La

⁶ Carola NIELINGER-VAKIL, *Luigi Nono. A Composer in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 169 sq.

seconde partie du quatuor – comme, d’ailleurs, de *Prometeo*, après la « Deuxième île » –, fragmentant le fragment, est une forme *in statu nascendi*, où tout ou presque est trace ou débris d’une provenance inatteignable, mais aussi reprise ou remémoration. *Ricordi lontanissimi*. Le chant instrumental, de même que ses silences, toujours liens, relèvent bien d’une continuité, corrodée néanmoins, mais cette continuité n’opère désormais plus entre les principes d’écriture, fébrilement reconsidérés, et la partition. Autrement dit, la décision est archipélagique, aux natures et aux temporalités distinctes : le principe premier, à l’occasion repris d’une autre œuvre, les strates de principes, leur réalisation « automatique », l’introduction de nouveaux principes, correctifs de l’original, et les altérations de détail ou de structure, les prélèvements, décisifs, et la mise en œuvre altérée... Alors, le fragment, sans *telos*, n’est pas clos, ne finit pas, n’est ni complet ni accompli. Il ne met ni d’abord ni exclusivement l’accent sur ses bords, qu’il ne cesse de contester. Il n’est pas miniature ou concentré, et pas davantage sentence ou aphorisme : il n’est pas exhaustif. Il est une ouverture suggérant l’infini, l’expression d’un possible ; il disperse moins qu’il n’est multiple et fait de sa pluralité « l’exergue de l’œuvre totale, infinie⁷ », ce que revendique d’emblée le pluriel du titre, *Fragmente* ; il est un processus d’absentement, une soustraction, plus qu’un état, où chaque décision revient au sujet créateur.

À l’été 1975, entre les deux versions de *Al gran sole carico d’amore* mettant en scène des échecs révolutionnaire où s’expose déjà la ruine de l’histoire en son sens de progrès, Nono entreprend, on le sait, la composition de *Prometeo*, « tragédie de l’écoute », sur un livret Massimo Cacciari. Or, chez Cacciari, le genre renvoie à la notion de décision : « Tragique, en son essence, est l’action qui ne se présente pas comme une simple succession de mouvements et qui, de même qu’elle n’adhère pas à une loi déjà bien établie, qui pourrait en être la cause, n’est sous-tendue par aucune finalité. Tragique est cette action qui correspond à une décision singulière et irrévocable, à l’événement qui décide intégralement du destin de la personne. La tragédie classique l’appelle *drân*. Le mot *drame*, qui signifie succession, mouvement, narration de moments, en constitue une traduction parfaitement infidèle⁸. » Le « tournant », chez Nono, c’est ouvrir le *kairos* de la décision, du *rompere*, où la succession des événements cesse de valoir, où se substitue à leur écoulement l’éclair traversé d’éclats du temps messianique, où les tensions s’accumulent et se déchargent dans une dialectique à l’arrêt, monadologique, et où le modèle politique n’est plus l’avènement sans cesse remis de l’histoire, mais un absolu miroitant la violence de toute crise. Aussi un déplacement opère-t-il entre l’instant de la mort, dans *Il canto sospeso* et si souvent ailleurs dans l’œuvre de Nono, et l’instant de la décision, dans *Fragmente-Stille, an Diotima* ou *Prometeo*, deux instants que subsume un temps plein et triste, intrinsèquement suspendu, le temps du tragique comme celui de la cessation de la norme.

Il nous faut alors, pour conclure, revenir au débat entre Walter Benjamin et Carl Schmitt autour de l’état d’exception, de la décision et de la souveraineté, dès lors que l’*Origine du drame baroque allemand* est, lors de la composition du *Prometeo*, l’une des références principales d’une philosophie du tragique, dont le modèle s’avère « décisionniste », et non normativiste.

Selon Schmitt, l’État moderne, né au XVI^e siècle, sécularise la totalité de la vie : il crée en son sein des compétences claires en soumettant les droits féodaux à la législation, à l’administration et à la justice centralisées d’un souverain territorial ; il surmonte les antagonismes de la guerre civile et neutralise les conflits confessionnels grâce à une unité politique centralisée, instaurant une sécurité et un ordre public dont l’établissement et le maintien lui assurent une légitimité ; et sur la base de l’unité politique qu’il crée, il est, face à

⁷ Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L’Absolu littéraire*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 69.

⁸ Massimo CACCIARI, « Tragedia dell’ascolto », dans *Orestidi di Gibellina*, Milan, Ricordi, 1991, p. 45.

d'autres unités politiques, une surface close qui présente des frontières fixes vers l'extérieur et peut entretenir un type spécifique de relations avec d'autres ordres territoriaux organisés de manière similaire. Soucieux de restaurer l'éminence de cet État, et hostile au parlementarisme, Schmitt écrit dans sa *Théologie politique* : « Est souverain celui qui décide de la situation exceptionnelle⁹. » « *Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet* », *über* désignant celui qui décide de la situation exceptionnelle, de son commencement et de sa fin, de la mise en suspens de l'ordre établi, et celui qui décide, dans la situation exceptionnelle, en quoi consistent l'intérêt et le salut de l'État. Entre la souveraineté, monopole de la décision, dont Schmitt souligne l'origine théologique, et l'état d'exception, se tient la décision, qui les relie.

Or, dans l'*Origine du drame baroque allemand*, le souverain, tenant le cours de l'histoire dans sa main « comme un sceptre », est tout autre : « Si le concept moderne de la souveraineté finit par attribuer au prince le pouvoir exécutif suprême, celui de l'époque baroque dérive d'un débat sur l'état d'exception et assigne au prince comme fonction principale le soin d'éviter cet état¹⁰ », écrit Benjamin, citant, en l'amendant, la *Théologie politique* de Schmitt. Il ne s'agit plus ici de décider (*entscheiden*), mais d'éviter, d'exclure du *nomos*, de l'ordre juridique, voire de disqualifier (*ausschliessen*) l'état d'exception, effet d'une guerre, d'une révolution ou d'un soulèvement, par lequel le prince se met à exercer une dictature. De plus, Benjamin puise non au *miracle*, comme chez Schmitt, où l'état d'exception résulte d'une décision du souverain comme le miracle résulte en théologie de la volonté divine, mais à la *catastrophe*. Et dans le *Trauerspiel*, littéralement jeu de deuil, de désolation ou de tristesse, ce drame baroque distinct de la tragédie classique, antique ou moderne, nul n'échappe à l'immanence, ni le martyr, ni le tyran, ni même le prince. Nous y faisons l'expérience radicale du temps ici-bas, le héros meurt en vue d'une reprise de soi sous une forme discrète, diminuée, frêle, aussi brisée et intense, de ce fait, que son langage ; et un « procès en appel¹¹ » se tient, qu'esquissait *Al gran sole carico d'amore*, une lutte pour la libération des opprimés d'antan et des autres victimes de l'Histoire.

C'est pourquoi, alors que l'œuvre s'adressait jadis à « ceux qui viendront après nous », aux *Nachgeborenen*, elle est désormais nostalgique et utopique sonate de spectres : Hölderlin, Ockeghem et Verdi, mais aussi Kafka et Maïakovski, Dallapiccola, Maderna et Scherchen, dans *Fragmente-Stille, an Diotima*, sans même mentionner les noms du père et de la mère de Nono – *Guai ai gelidi mostri, Risonanze erranti* ou, superlativement, *Prometeo* connaîtront le même sort : les morts agissent autant que les vivants, comme dans les tragédies de Gryphius que commente Benjamin. « Ni dans la vie, ni dans la mort *seules*. Ce qui se passe entre deux, et entre tous les “deux” qu'on voudra, comme entre vie et mort, cela ne peut que *s'entretenir* de quelque fantôme. Il faudrait alors apprendre les esprits. Même et surtout si cela, le spectral, n'est pas. Même et surtout si cela, ni substance ni essence ni existence, *n'est jamais présent comme tel*¹² », écrit Derrida, nouant *Le Manifeste du Parti communiste* et *Hamlet*. L'être avec l'autre, le *socius*, se donne dans cet apprentissage de l'incertain dialogue avec le spectre.

Luigi Nono nous hante.

Laurent Feneyrou (CNRS)

⁹ Carl SCHMITT, *Théologie politique* (1922), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1988, p. 15.

¹⁰ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand* (1928), Paris, Flammarion, 1985, p. 65.

¹¹ *Ibid.*, p. 146.

¹² Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 14.

Abstract

La création de *Fragmente-Stille, an Diotima* suscita en 1980-1981 de vifs débats sur ce que la critique appela le « tournant » (*svolta, Wende*) de Luigi Nono. Mais y a-t-il « tournant » ? Que désigne-t-il ? La tentation est grande, dans le discours musicologique, de construire une unité de l'œuvre musicale sous le sceau de l'unité de son créateur. Cette tentation est-elle ici efficiente ? Si Nono opère, à la fin des années 1970, par un compagnonnage avec Massimo Cacciari, une reconfiguration de son univers culturel et littéraire, philosophique, ouvrant ses partitions et ses écrits à de nouvelles références parfois proscrites jusqu'alors, qu'en est-il des transformations de ses techniques d'écriture, des affects que vise *Fragmente-Stille, an Diotima* et de l'essence du musical qui s'y exprime ? Et quelles en sont les implications sensibles ?

Laurent Feneyrou

Après des études à l'Université de Paris-Sorbonne, à l'École des hautes études en sciences sociales et au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Laurent Feneyrou est boursier Lavoisier du ministère des Affaires étrangères, conseiller pédagogique à l'Ircam, puis conseiller musical auprès de la direction de France Culture. Actuellement chargé de recherches au CNRS, il est membre de l'Académie Charles Cros et du Comité scientifique de la Fondazione Levi (Venise). Éditeur de nombreux écrits de compositeurs et auteur de livres sur Luigi Nono et sur Helmut Lachenmann, il a dirigé des ouvrages collectifs sur Bruno Maderna, sur Salvatore Sciarrino, sur l'opéra et le théâtre musical modernes et contemporains, sur les relations entre musique et politique, sur l'analyse musicale et, avec Nicolas Donin, sur les théories de la composition au XX^e siècle. Il est également traducteur de poètes de Vénétie Julienne et d'essais italiens de *Daseinsanalyse*. Parmi ses derniers ouvrages parus : *Fragmente-Stille, an Diotima de Luigi Nono* (Genève, Contrechamps, 2021) et, avec Michel Valensi, *Une amitié poétique. Biagio Marin et Pier Paolo Pasolini* (Paris, Éditions de l'Éclat, 2022).