

Fabien San Martin

*Une révolution par l'écoute :
les nouveaux mondes de Luigi Nono*

Delatour France

Introduction

... « *Ascolta !* »...

S'il est un verbe dans lequel viendrait se condenser le projet tant musical qu'existentiel de Luigi Nono (Venise, 1924 - Venise, 1990), c'est sans doute celui-ci : « écoute ! »... Telle une invitation faite au voyageur tenté de prendre place dans l'« arche » musicale d'un compositeur voguant vers de nouveaux horizons sonores, l'injonction nonienne ne vaut pas seulement, lorsqu'elle s'adresse à son auditeur, pour désigner l'attitude qu'il lui faudrait observer vis-à-vis d'une musique qui l'emmènera à la recherche de timbres inouïs, parfois aux confins du son et du silence, ou qui lui fera percevoir les mystères du « son mobile » : elle lui recommande une posture philosophique. Autrement dit : écoute le monde !... Mesures-en les changements les plus *imperceptibles*, découvre, *via* chaque variation infime, de nouvelles régions ; et, ce faisant, modifie, ouvre, démultiplie ce monde... *en y prêtant l'oreille*.

Ainsi Luigi Nono s'employa-t-il, à travers sa musique, et notamment grâce à son travail sur la perception auditive, à rejoindre ce que depuis son activité de militant politique il tenta, par ailleurs, de faire : élargir, *altérer*, transformer le monde, en faire épanouir les infinis possibles, le rendre plus *juste* aussi, et faire sourdre de nouvelles utopies depuis le laboratoire expérimental de ses compositions.

Après avoir posé quelques éléments biographiques et établi une présentation panoramique de l'ensemble de son œuvre, il s'agira donc de se pencher en premier lieu, dans l'ouvrage qui lui est consacré ici, sur l'attention que le compositeur vénitien porta au phénomène sonore ainsi qu'aux questions liées à sa perception, en l'observant dans ses réflexions personnelles comme dans sa démarche de musicien, et ce, à travers le prisme plus particulier de concepts tels que l'« intentionnalité » ou encore l'« *epochè* », tous deux issus de la phénoménologie – dont Nono prit connaissance, notamment, dans les écrits d'Enzo Paci et de Maurice Merleau-Ponty.

Parmi les œuvres au sein desquelles l'expérience perceptive que le compositeur soumit à son auditeur fut la plus poussée, deux feront l'objet, dans cette étude, d'une analyse plus particulière : ...*sofferte onde serene*... (1976), pour piano et bande magnétique, et *Frammente-Stille, an Diotima* (1979-1980), pour quatuor à cordes. Se caractérisant l'une et l'autre par diverses stratégies mises en place pour déjouer les schèmes architecturaux contenus dans la partition, ces deux œuvres reflètent parfaitement l'énergie avec laquelle Luigi Nono s'ingénia souvent à créer des distances, des discrédances, entre le système structurel qui sous-tend une composition, tel qu'il est analysable à l'écrit, et la réalité acoustique qui en sera le résultat concret, pour favoriser l'émergence d'un phénomène sonore considéré comme

un élément tendant à s'autonomiser vis-à-vis de la partition. En travaillant à donner une chair à l'ossature de la composition à partir de nouvelles techniques de jeu ou en favorisant l'émergence de nouveaux timbres – soit d'une façon acoustique, soit par le biais de la technologie – il put ainsi conférer une dimension dialectique à ses compositions, au sein desquelles un rapport de constante tension semble s'établir entre la structure écrite *rationnelle* et son actualisation sonore *vivante*. On le verra, c'est notamment à travers ce rapport que la conscience perceptive de l'auditeur est sans cesse inquiétée et que ce dernier est dès lors invité à l'effort d'une véritable « réduction phénoménologique » au cours de l'expérience acoustique qui lui est proposée.

Parallèlement à la question de l'écart que l'on peut souvent observer entre le schéma compositionnel nonien et l'expérience perceptive qui en résulte, se pose également celle des différents écarts existant, au sein même de la composition, entre le modèle structurel envisagé *a priori* et sa réalisation effective ; c'est ce dont on se rend compte lorsque l'on suit toutes les voies aménagées par Nono pour générer une dimension d'altérité et contrarier toute tendance à la reproduction de quelque schéma à l'identité immuable. Comme on pourra l'observer dans la deuxième partie de ce livre, cette altérité se manifeste déjà à travers les nombreux miroirs qui dominent les jeux d'écriture du compositeur, mais plus précisément encore dans les défauts infimes et délibérés qui viennent, d'une manière ou d'une autre, affecter ces miroirs (notamment par le biais des *altérations* plus ou moins fines auxquelles il a souvent recours) et qui constituent l'un des premiers moyens de faire émerger un « même-différent ». D'une façon analogue à « l'erreur », que Nono théorisa comme une force vive « nécessaire » et comme une étape préalable à toute création véritable, ces petites failles dans l'économie générale de ses compositions lui permettront de forger des événements nouveaux et inattendus, qui échappent à l'autorité du système d'écriture dont ils sont issus. Il en ira de même des signes extra-grammaticaux (nuances, modes de jeu, etc.) nombreux et novateurs qui joncheront certaines partitions (telle, en particulier, celle de *Das atemde Klarsein* [1981]), ainsi que des dispositifs techniques auxquels Nono recourut dès les années soixante. Qu'il s'agisse des modifications des sons en studio (à partir de techniques liées à l'emploi de la bande magnétique), de leur spatialisation, ainsi que de leur duplication, voire de leur effacement partiel (grâce, pour ces trois derniers cas, à la technologie du *live electronic*), ces dispositifs contribueront tous à modifier le contenu initial de la partition dont ils proposent ainsi une actualisation « différante » (cf. Jacques Derrida). Dans ce contexte, l'architecture jouera, elle aussi, un rôle non négligeable pour ce travail d'autonomisation et surtout de mise en relief et de redimensionnement du phénomène sonore contenu en puissance dans l'écriture, ce dont le *Prometeo* (1981-1985) donnera un exemple remarquable. Cet « opéra » de Nono, que lui et Massimo Cacciari appelleront plus précisément une « tragédie de l'écoute », bénéficiera en effet du

concours de Renzo Piano qui conçut pour cette œuvre majeure une salle de concert dont la structure innovante et originale rappelait par ailleurs la forme d'une arche.

Mais la dimension de l'altérité et les possibilités multiples que peut offrir un matériau donné, Nono s'employa également à les faire surgir par d'autres moyens *a priori* plus modestes, et parfois même depuis un presque-rien, un élément *minimum*, comme on pourra l'analyser à travers deux œuvres de la première période du compositeur, le *Liebeslied* (1954) et *Due espressioni* (1953). Pour ce qui concerne la deuxième de ces œuvres, il faudra s'attarder plus précisément sur la façon dont le compositeur chercha, le temps de quelques mesures, à *réactiver* un élément prégnant du langage musical passé, en l'occurrence un retard, et sur la manière dont il fit de ce micro-moment anachronique et décontextualisé un événement central de cette pièce pour orchestre.

En suivant cette idée selon laquelle Nono déploie du multiple à partir de micro-différenciations ou en exploitant les « infinis possibles » contenus au sein d'un simple élément, le plus infime soit-il – note ou figure rhétorique –, un premier lien peut être établi avec le politique. A partir de la défiance bien connue que le compositeur vénitien put par ailleurs nourrir vis-à-vis de toute musique qui serait enchaînée à des systèmes schématiques et par trop rationnels, et en l'adossant à la critique adorniennne de la Raison, on verra comment cette vision antirationnaliste peut concourir, *in fine*, à la critique de toute vision uniformisante et *monolithique* du monde, et comment, chez Nono, cette vision esthétique peut, plus largement, s'inscrire dans le champ politique. Le dernier chapitre de cette deuxième partie viendra prolonger ce premier lien entre politique et esthétique à travers un commentaire du *Prometeo* autour de la notion de « division *diabolique* » dans l'écriture et dans l'esthétique noniennes.

Lien nodal de son parcours musical et biographique, on ne pourrait bien sûr poursuivre cette monographie sans développer plus avant le couple esthétique/politique dans l'œuvre du compositeur vénitien. La troisième et dernière partie de cet ouvrage s'attèlera donc à l'exploration des champs de l'engagement politique et de l'utopie dans la vie et dans l'œuvre de Luigi Nono, et ce, par l'évocation tout d'abord des formes concrètes de l'engagement de celui qui se définissait comme un « musicien-militant », à travers des éléments biographiques témoignant des expériences politiques de terrain, puis à travers ses partitions les plus directement engagées.

Parmi celles-ci, *La Fabbrica illuminata* (1964) apparaît sans doute comme une pièce majeure qui permet à Nono de réaliser la jonction la plus évidente entre les formes que son engagement politique pouvait recouvrir au quotidien et les expériences plus proprement musicales et poétiques auxquelles nous convie cette œuvre chargée d'un puissant « esprit de l'utopie ».

Comme on le verra, ce lien intrinsèque entre la dimension formelle et expressive de certaines œuvres et leur caractère engagé vient plus généralement motiver l'idée qu'il puisse exister une relation endogène entre musique et révolution. C'est notamment ce qu'Herbert Marcuse et Ernst Bloch défendirent en prônant la possibilité d'une transformation du monde par l'art, au moyen notamment de sa faculté de dé-sémantisation, loin sur ce point de la pensée de Jean-Paul Sartre dont la vision de l'art engagé, pour influente qu'elle pût être sur les conceptions de Nono, n'en était pas moins timide et même réticente quant à envisager la possibilité d'une musique *formellement* engagée, comme le montreront les pages que ce livre consacrerait au « potentiel utopique de la musique ».

Un autre potentiel utopique chez Nono : les notions d'« amour » et d'« amourachement ». Jalonnant non seulement ses écrits ou ses déclarations, mais encore les titres de nombre de ses œuvres, on comprendra comment elles sont en effet associées, chez lui, à la volonté d'une transformation du monde. Lié au désir et prenant par conséquent en charge la conscience de l'incomplétude de l'être-là du monde et donc de la nécessité utopique de concourir à son changement ou à son remplacement, l'amour serait ainsi facteur d'une désorganisation du monde-là et moteur du monde-à-venir.

Deux œuvres ont d'ailleurs pour point commun structurel une idée associée à celle du désir, qui est celle du « manque », qu'Ernst Bloch lie, précisément, à la conscience utopique de l'incomplétude et de la faillibilité du monde présent. La première d'entre elles, *Fragmente-Stille, an Diotima* – dont une analyse musicale et phénoménologique aura déjà été proposée dans la première partie de ce livre – viendra éclairer une autre facette de l'utopie nonienne, à savoir sa dimension nostalgique, afin de mettre à jour les mondes secrets qui existent en filigrane dans cette pièce située à l'orée de la dernière période du compositeur. Pour la seconde de ces œuvres, *¿Dónde estás hermano?* (1982), il s'agira de montrer comment elle semble, quant à elle, s'intéresser intimement à la *disparition*, tant sur le plan musical que sur le plan littéraire, et interroger à son tour la notion de « manque », ainsi que celles d'« aspiration » et d'« espoir ».

Enfin, prolongeant sous une autre forme l'étude de l'utopie qui caractérisa son univers, la dernière partie de cette monographie se penchera sur la façon dont Nono chercha à intégrer la topologie vénitienne, et plus généralement l'espace méditerranéen, à son univers tant artistique que politique. Ce sera l'occasion de comprendre notamment comment l'eau et les îles eurent une influence formelle et poétique sur l'œuvre du compositeur vénitien qui, plus particulièrement à travers des œuvres comme *Como una ola de fuerza y luz* (1971), *... sofferte onde serene...* (1976), *Das atmende Klarsein* (1981), ou encore *Prometeo* (1981-1985), développa une esthétique qui pourrait être qualifiée d'« hydrique » (selon une terminologie empruntée à Gaston Bachelard) et fit l'esquisse d'une utopie marquée par une dimension polycentriste dont l'archipel serait le paradigme.

I. Perception

A. « Contre les géomètres cadastraux de l'écriture » : l'attention particulière donnée à la matérialité du son et à la question de sa perception dans le parcours de Luigi Nono

1. Quelques jalons pour un parcours musical

Homonyme d'un grand-père illustre qui plaça sa famille sous le sceau des arts¹, Luigi Nono naît en 1924 dans une maison de Dorsoduro baignée par la musique que ses parents pratiquent en amateur. Tous deux pianistes à leurs heures perdues, ils contribueront par ailleurs activement à la vie culturelle de Venise et s'emploieront à éveiller chez leur fils un goût pour la musique, au gré des concerts auxquels ils l'emmènent et des cours de piano qu'ils lui font prendre. Nono ne s'attêlera pourtant qu'assez tardivement à l'étude sérieuse de la musique, puisque ce n'est qu'à dix-huit ans qu'il entreprend, parallèlement à ses études de droit à l'Université de Padoue, des études de composition.

Ses premières leçons lui sont données par Gian Francesco Malipiero, puis par Bruno Maderna qui va l'initier, entre autres, aux subtilités du contrepoint tel qu'il fut pratiqué au Moyen-âge et à la Renaissance, à travers des manuels qu'ils étudient ensemble à La Marciana, la grande bibliothèque de Venise. Dans ses entretiens avec Enzo Restagno², Nono insiste sur cette période d'apprentissage au cours de laquelle il passe du temps à résoudre les problèmes posés par les canons énigmatiques de l'école franco-flamande, mais qui lui permet surtout de développer une conscience historique très large du panorama musical et de ses évolutions au fil du temps.

A la fin des années quarante, Nono fait la rencontre d'Hermann Scherchen³. Celui-ci l'enjoint, ainsi que Maderna, à suivre les *Internationale Ferienkurse* de Darmstadt⁴. La rencontre avec le chef d'orchestre est déterminante pour la

¹ Luigi Nono (1850-1915) fut l'un des illustres représentants de l'École vénitienne du XIX^{ème} siècle. L'un de ses frères, grand-oncle du compositeur, fut par ailleurs un sculpteur renommé.

² Cf. *Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno*, in Luigi Nono, *Ecrits*, Bourgois, Paris, 1993, pp. 23 à 129.

³ Hermann Scherchen (1891-1966), chef d'orchestre allemand qui fut un fervent défenseur de la Nouvelle musique dont il ne cessa de faire la promotion, participant à son essor pendant la République de Weimar, en dirigeant, souvent pour leur première création, les œuvres des trois Viennois (Schoenberg, Berg et Webern), mais encore celles de Hindemith ou de Stravinsky. Il joua en outre un rôle important lors des Cours d'été de musique moderne de Darmstadt (voir la note ci-après).

⁴ Les célèbres Cours d'été de musique moderne de Darmstadt (les *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*) créés en 1946 par Wolfgang Steinecke, accueillirent dans l'immédiat après-guerre les représentants les plus importants de la Nouvelle Musique, non seulement des compositeurs (des plus jeunes d'alors – Boulez, Stockhausen, Xenakis, Ligeti, Berio, etc. –

carrière du compositeur, puisque c'est Scherchen qui l'encourage à écrire sa première œuvre (les *Variations canoniques sur l'opus 41 de Schoenberg* [1950]) qui sera créée à Darmstadt sous la baguette du chef, en dépit d'un climat relativement hostile⁵. A Darmstadt, le contexte est en effet très polémique, et lorsque Nono expose sa vision personnelle de la musique des Viennois, en se basant sur certains écrits de Schoenberg ou de Webern qui insistent sur la dimension très libre et très ouverte de la Nouvelle musique (voire même sur une certaine « fantaisie compositionnelle »⁶), ainsi que sur son contact avec les formes musicales héritées du passé, tout le monde ne le suit pas. Se faisant le défenseur d'une approche plus chaleureuse, plus sensualiste, de la musique sérielle qui, selon son point de vue, est une musique qui doit avant tout permettre au phénomène sonore de s'épanouir, Nono milite pour un certain degré de liberté vis-à-vis de l'écriture. Ce point de vue sera contesté par d'autres compositeurs alors présents à Darmstadt, parmi lesquels Henri Pousseur et René Leibowitz, puis plus tard Karlheinz Stockhausen, à qui Nono reprochera une vision trop dogmatique de cette musique issue de la seconde Ecole de Vienne, et en particulier de la technique sérielle qu'ils réduiraient à « une numérique schématisée »⁷. Il est alors très virulent à l'égard du systématisme de ces musiciens et de ces théoriciens de la Nouvelle musique qu'il assimile, non sans humour d'ailleurs, à des « géomètres cadastraux de la musique »⁸, quand lui-même milite au contraire pour « une utilisation de la série avec une imagination libre »⁹.

Une autre grande rencontre, une autre grande influence pour le compositeur, fut celle d'Edgard Varèse. Invité comme professeur de composition à Darmstadt, celui-ci conseillera le jeune Nono dans ses premières compositions sur lesquelles il portera un regard très attentif. Le Vénitien retiendra de cette rencontre un goût particulier pour les percussions et accordera dès lors une importance prépondérante aux paramètres que Varèse privilégie en particulier dans *Ionisation* (une œuvre dont Nono fit la découverte à Darmstadt et qui l'impressionna fortement) : le timbre, ainsi que la dynamique et la spatialisation du son. De Varèse, il partagera en outre un même goût pour la technologie et pour tout ce que les recherches dans le domaine électro-acoustique pourront apporter aux compositeurs à la recherche de sonorités

aux plus aguerris – Messiaen, Varèse, Leibowitz, etc.), mais aussi quelques théoriciens, au premier rang desquels figurait Adorno.

⁵ Sur la réception de cette œuvre, cf. Luigi Nono, « *Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno* », *op. cit.*, p. 46 sq.

⁶ Cf. *ibid.*, p. 61 : « La réponse de Schoenberg [à la question de l'existence de certaines "erreurs sérielles" au sein des *Variations* op. 31] éclaircit son imagination libre : il dit plus ou moins, je ne m'en souviens pas de mémoire : "il est possible que vous calculiez, à un moment donné, un son donné de la série, mais à ce moment, je sens d'autres fantaisies compositionnelles." »

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

nouvelles et soucieux de développer d'autres possibilités acoustiques que celles offertes par l'orchestre classique.

Tout au long de sa vie de compositeur, Nono va en effet chercher des moyens (purement acoustiques d'abord, puis tous ceux que la technologie sera à même de lui fournir) de développer les intuitions qui naissent en fait dès ses premières compositions, quant à la mobilité des sons, à leur possible démultiplication, ou au contraire à leurs divisions en d'infimes et infinies possibilités. Ainsi les années soixante lui permettront-elles de recourir aux bandes magnétiques et aux techniques d'enregistrement, de montage et de transformation du son telles qu'elles étaient pratiquées alors dans des studios d'enregistrement, dont le célèbre *Studio di Fonologia* de la RAI (Radio Télévision Italienne) à Milan, créé en 1955 par Bruno Maderna et Luciano Berio. Au cours de ces années et jusqu'au milieu des années soixante-dix, c'est l'ingénieur du son Marino Zuccheri qui va guider techniquement Nono dans toutes ses compositions avec bande magnétique (depuis l'*Omaggio a Emilio Vedova* [1960] jusqu'à *...Sofferte onde serene...* [1976]). Puis, toujours enclin à utiliser les dernières machines de traitement du son émergeant au fil des avancées technologiques, le compositeur vénitien s'adjoindra le concours des techniciens et des ingénieurs du son du Studio expérimental Heinrich-Strobel de Fribourg-en-Brisgau, en particulier celui de Hans Peter Haller, qui mit au point le fameux *live electronic*¹⁰ auquel Nono aura recours lors de la plupart de ses concerts à partir de *Das atemde Klarsein* (1981). Ce travail de studio sera déterminant dans le cadre de sa recherche sur l'écoute et sur le développement de nos capacités perceptives, comme il l'explique lui-même :

« Le studio de Fribourg, les nouvelles technologies du *live electronic*, la programmation des différents ordinateurs, la continuelle découverte-étude de l'espace, les analyses du sonoscop¹¹, m'absorbaient complètement [...]. Assisté par la grande science du professeur Haller, de Rudi Strauss et de Bernd Noll, je commençais une expérience bouleversante qui m'a porté aussi vers un développement des capacités de la perception. »¹²

Dans cette brève exposition des grands jalons du parcours musical de Nono, il nous faut enfin signaler deux autres directions importantes que le compositeur fit prendre à sa musique : d'une part le travail spécifique sur la voix (à partir de *La terra e la compagna* [1957] et des *Cori di Didone* [1958], jusqu'à *¿Dónde estás hermano ?* [1982]) et d'autre part, à compter des années soixante-dix, un travail spécifique autour du développement et de l'utilisation des capacités techniques d'un instrument soliste. Ce dernier travail, inauguré

¹⁰ Le *live electronic* est un dispositif informatique de traitement des sons en temps réel. Hans Peter Haller fut également l'inventeur du Halaphon, une machine permettant une distribution des sons dans l'espace (via des hauts parleurs) ainsi que leur retardement, machine que Nono emploiera souvent, notamment pour le *Prometeo*.

¹¹ Le *sonoscop* est une machine servant à analyser les sons.

¹² Cf. *Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno, op. cit.*, p. 113.

par ... *sofferte onde serene...* (1976), pour piano et bande magnétique, s'achèvera par *La Lontananza Nostalgica Utopica Futura, Madrigale à più caminantes con Gidon Kremer* (1988), pour violon et huit bandes magnétiques. Il comprend par extension des œuvres pour de petites formations, depuis le quatuor à cordes *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980) jusqu'à l'œuvre ultime du compositeur, « *Hay que caminar* » *soñando* (1989), pour deux violons.

2. Panorama synthétique des œuvres

L'équilibre nonien entre jeu rhétorique de l'écriture et libre déploiement du phénomène sonore

A la lumière des quelques éléments biographiques donnés ci-dessus, on comprend rapidement que le musicien vénitien, s'il fut un fervent partisan de la Nouvelle musique et s'il inscrivit ses premiers pas dans le sillage des Viennois – Schoenberg et Webern en premier lieu –, voulut avant tout développer une musique qui se tint à distance de tout schématisme ou d'un rationalisme trop abstrait, nonobstant le goût qui fut le sien pour les jeux d'écriture les plus complexes. Il chercha en fait à se situer dans une sorte d'équilibre entre ce qui, de l'œuvre, serait fixé, calculé, selon des séries et divers jeux rhétoriques (dont, par exemple, les carrés magiques auxquels Bruno Maderna l'initia et auxquels Nono eut recours, notamment pour le *Liebeslied* [1954], comme on le verra dans la deuxième partie de ce livre) et ce qui relèverait au contraire de l'autonomie et de la libre expansion du phénomène sonore.

Ses œuvres porteront ainsi progressivement la marque d'un lien de plus en plus distendu à l'écrit, bien qu'elles en soient toujours le fruit. Ou du moins la partition portera-t-elle, au fil des années, des signes qui concerneront bien davantage la matérialité la plus concrète du son (indications de jeu extrêmement précises, tempos et nuances organisés sur des échelles très vastes, etc.) que des notes intégrées à des schémas rhétoriques complexes que le compositeur réduira au contraire peu à peu à des formules de plus en plus simples.

L'héritage viennois (1950-1962)

A propos des compositions de Nono, on peut établir à grands traits quatre tendances principales qui recourent plus ou moins des périodes chronologiques (mais leur séparation est en fait assez fluctuante, certaines périodes comprenant des œuvres qui peuvent être des anticipations de la période suivante). Leur progression atteste de la spécificité du compositeur au sein de l'Ecole de Darmstadt et, en particulier, du rapport étroit qu'il entretint toujours (mais d'une façon de plus en plus affirmée) à la question du son

considéré dans sa dimension physico-acoustique, autrement dit du phénomène sonore et de la question de sa perception.

Une première tendance, qui serait aussi une première période sur une échelle chronologique, correspondrait aux années pendant lesquelles il fréquente les *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, ou celles qui leur succèdent immédiatement, au cours desquelles ses œuvres (soit purement instrumentales, des *Variations canoniques* [1950] à *Composizione per orchestra n°2 : Diario Polacco '58* [1958-1959], soit pour voix et orchestre, de l'*Épitaphe à Federico García Lorca* [1952-1953] aux *Canti di vita e d'amore* [1962]) développent une écriture qui suit une esthétique et une rhétorique post-sérielles, en droite ligne avec le travail des Viennois. Durant cette période, Nono peut recourir à des textes littéraires souvent engagés politiquement, mais qui restent du domaine de la poésie au sens strict du terme (Federico García Lorca et Pablo Neruda pour l'*Épitaphe à García Lorca* [1952-1953], Paul Eluard pour *La Victoire de Guernica* [1954], Cesare Pavese pour, entre autres, *La Terra e la compagna* [1957], Giuseppe Ungaretti pour les *Cori di Didone* [1958]) ou de l'essai philosophique (*L'homme sur le pont* de Günther Anders pour les *Canti di vita e d'amore* [1962]). En ceci, le *Canto sospeso* (1955-1956), pour solistes, chœur et orchestre, est une exception dans la mesure où il reprend des lettres de partisans condamnés à mort pendant la Seconde Guerre mondiale.

Un autre aspect : la dimension vocale de l'œuvre de Nono

Une autre tendance correspond au travail spécifique que le compositeur a développé à partir de la voix, comme on l'a mentionné plus haut. « Pour moi, explique-t-il ainsi en 1963, la voix humaine (soliste ou chorale) est l'instrument le plus riche de nouvelles possibilités technico-expressives. »¹³ Mais cette tendance, comme on l'a compris, n'est pas strictement circonscrite à une époque précise, dans la mesure où Nono commence à écrire pour la voix dès 1952 avec l'*Épitaphe à Federico García Lorca*¹⁴ et qu'il continuera à composer pour elle jusqu'en 1986 avec les *Risonanze erranti*, *Liederzyklus a Massimo Cacciari*, pour mezzo-soprano, flûte basse, tuba, percussions et électronique.

Cependant, certaines œuvres vocales constituent tout de même une étape décisive dans le parcours musical du Vénitien. Il en va ainsi de *La Terra e la compagna* (1957) puis, un peu plus tard, des *Cori di Didone* (1958), et de la technique particulière qu'il y développe. Dans ces œuvres, on assiste non seulement à une approche nouvelle du traitement de la voix dont il repousse les limites expressives en écrivant, par exemple, des *ppp* dans le registre le plus aigu, mais encore à une conception innovante du traitement des textes

¹³ Luigi Nono, notice sur *Sul ponte di Hiroshima - Canti di vita e d'amore*, in *Ecrits*, Contrechamps, Genève, 2007, p. 622.

¹⁴ Et même avant, si l'on suit le catalogue des œuvres qui a été réactualisé depuis la mort du compositeur et qui mentionne les *Due liriche greche* (1948-1949), pour chœur et instruments.

qu'il emploie. Car c'est à cette époque que Nono commence à mettre au point le rapport entre texte et musique, tel qu'il le théoriserait un peu plus tard dans « Texte-Musique-Chant »¹⁵ et qu'il le réutilisera et le développera jusque dans ses dernières œuvres, selon un procédé qui consiste à la fois en un montage des textes sur lesquels il appuie sa composition et sur une exploitation phonologique de chaque mot (parfois même d'une simple voyelle, voire d'une simple consonne de ce mot) considéré comme un pur matériau acoustique mais, paradoxalement, non dénué pour autant de toute charge sémantique. Il s'agira dès lors d'envisager le mot comme un composant, parmi d'autres, de la grammaire musicale, c'est-à-dire comme un élément à part entière de la composition, et non comme une pièce rapportée ; et ce, tant en ce qui concerne sa structure physico-acoustique – les sons qui forment le mot (ce que les linguistes nomment le phonème) – qu'en ce qui concerne sa dimension strictement sémantique (le monème). Ce qui rend ce point de vue très original tient donc entre autres dans l'intuition d'une *interpénétration* phonétique et sémantique du mot et du son : l'élément sémantique serait contenu au plus profond de la structure phonétique même du mot, et, par conséquent, chaque *élément* de ce mot (que Nono nomme des « unités sonores ») serait comme irisé du sens du mot qu'il contribue à former. Ce que le compositeur justifia notamment en convoquant Merleau-Ponty pour arguer du fait qu'« aucune propriété ou sensation n'est dénudée au point qu'elle ne referme aucune signification, d'aucune sorte. »¹⁶

¹⁵ Cf. Luigi Nono, « Texte-Musique-Chant », in *Ecrits*, Bourgois, *op. cit.*, pp. 166-188. Texte issu de conférences données à Darmstadt en juillet 1960 et retranscrites par Helmut Lachenmann.

A propos de ce texte comme de ceux auxquels on se réfère dans les lignes et les pages suivantes, nous renvoyons notre lecteur à la thèse dont ce livre est tiré (dont les références sont accessibles à l'adresse : <https://www.theses.fr/194847837>) et, plus précisément, au chapitre dans lequel ils sont résumés et commentés. Tirés pour la plupart de conférences ou de « master-classes », ces textes ont été réunis et traduits par Laurent Feneyrou dans les deux remarquables éditions des *Ecrits* de Nono, chez Bourgois et chez Contrechamps.

¹⁶ *Ibid.*, p. 171. On peut préciser ici que les conséquences d'un tel point de vue sont multiples et loin d'être négligeables. D'abord, en utilisant les mots issus d'un texte poétique, ou de simples éléments de ces mots, le compositeur a affaire à un matériau sonore particulier qui est plus qu'un simple son ; il lui devient dès lors impossible d'intégrer comme un pur son dénué de tout sens les éléments d'un texte, quand bien même ceux-ci seraient réduits à quelques voyelles. D'un autre côté, la musique ne pourra véritablement exprimer le sens d'un texte sans recourir précisément à ces mots, et ce, dans une relation musicale cohérente, quitte à en revoir l'ordre et à en manipuler la structure acoustique.

Mais la conception nonienne de ce rapport texte-musique-chant n'est pas seulement d'ordre esthétique : elle comporte également une dimension linguistique. En effet, si les « unités sonores » contenues dans les mots ne peuvent être manipulées musicalement sans qu'il soit tenu compte du sens dont ils sont chargés, à l'inverse, le compositeur va pouvoir influencer le sens de ces mots, et recomposer musicalement une poésie, non seulement par le montage textuel auquel il se livre (comme Nono s'y emploie avec la poésie de Pavese dans *La terra e la compagna*), mais par l'interaction des mots et de l'œuvre musicale elle-même. Ainsi, dans le rapport qu'il fait entretenir entre sa musique et le texte qu'il a choisi, le compositeur

Enfin, pour terminer ce paragraphe sur la musique vocale de Nono et suivant la même ligne esthétique qui vient d'être présentée, le travail en direction des voix *a cappella* constitue chez lui une catégorie en soi dans son champ compositionnel. On peut citer en particulier le deuxième volet du triptyque des *Canti di vita e d'amore*, à savoir *Djamila Boupacha*, pour soprano solo, ainsi que *¿Dónde estás hermano?* pour quatre voix de femmes, sans oublier *La Fabbrica illuminata* (1964).

L'utilisation de la bande magnétique : 1960-1976

Cette dernière œuvre pourrait d'ailleurs représenter une sorte de jonction entre deux des quatre tendances esthétiques que nous essayons d'établir, dans la mesure où elle est écrite pour soprano solo, mais qu'elle emploie aussi une bande magnétique. Ce recours à la bande magnétique et au travail de studio constitue en effet une troisième tendance au sein des compositions de Nono, correspondant, comme on a déjà eu l'occasion de l'évoquer précédemment, à une période qui est surtout circonscrite aux années 1960-1970 (de l'*Omaggio a Emilio Vedova* [1960] à *...sofferte onde serene...* [1976]), puisque, si Nono continue sporadiquement à utiliser cette technique au cours de la décennie suivante, en particulier pour *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988) pour violon et huit bandes, l'utilisation de la bande magnétique sera largement supplantée par d'autres technologies au cours des années quatre-vingt.

Dans le panorama global de la production nonienne, on peut dire que le recours à cette technique constitue elle aussi une catégorie en soi (et une époque également) de l'œuvre du Vénitien dans la mesure où la bande magnétique va parfois constituer la substance exclusive d'un nombre important de pièces pour lesquelles le compositeur se passera complètement d'instruments acoustiques, comme par exemple, pour ne citer que les plus célèbres, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966), *Contrappunto dialettico alla mente* (1967), ou encore *Musica Manifesto n° 2 : Non consumiamo Marx* (1969), sans oublier *Für Paul Dessau* (1974).

Développement de nouvelles grammaires instrumentales et apparition du live electronic (1979-1989)

Une dernière tendance, enfin, consisterait en un travail qui juxtaposerait, d'un côté, le déploiement d'une nouvelle grammaire instrumentale liée à l'exploration d'un maximum de possibilités techniques de l'instrument concerné (avec la contribution active de l'interprète dans l'élaboration de la

construit lui aussi du sens, c'est-à-dire du sens littéraire, et ouvre, ce faisant, la voix à un nouveau type d'expression, une « expression rhétorique, phonétique et déclamatoire multidimensionnelle » (*ibid.*, p. 176), autrement dit à un monde linguistico-littéraire inconnu jusqu'à présent. Dès lors, comme l'écrit Nono, « tout un monde de nouvelles possibilités de combinaison des éléments phonétiques et sémantiques s'ouvre pour le langage, dans la composition. » (*Ibid.*)

future composition) et à l'emploi de micro-intervalles, et, de l'autre côté, le traitement ou le retraitement électronique de ces expériences acoustiques, *via* les différentes possibilités que va progressivement offrir l'outil technologique, en l'occurrence le *live electronic* et les machines du studio de Fribourg. Cette tendance – qui commence de fait avec *Con Luigi Dallapiccola* (1979), pour six percussionnistes, quatre pick-up, trois modulateurs à anneau et trois générateurs de fréquence – correspond surtout à la dernière production de Nono et regroupe, outre *Das atmende Klarsein* pour flûte basse et chœur, ou encore *La Lontananza Nostalgica Utopica Futura* pour violon, que nous avons toutes déjà citées, *A Pierre. Dell' azzurro silenzio, inquietum, a più cori* (1985), pour flûte basse et clarinette contrebasse, ou encore *Post-Prae-Ludium per Donau* (1987), pour tuba.

Il faut préciser ici que cette dernière tendance, qui correspond aussi à la dernière période chronologique du travail du compositeur, survient avec une œuvre qui, pourtant, n'est absolument pas associée à la moindre technologie, puisque c'est avec le quatuor *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979) que s'ouvre une ère nouvelle où la question du silence, le recours aux nuances infimes, le développement des infinis possibles contenus au sein d'un seul intervalle, d'une seule note ou d'un seul son, un rapport nouveau au texte également, ainsi qu'un nouveau traitement du temps et de la pulsation, constitueront l'essentiel des préoccupations du compositeur, comme Enzo Rastagno le suggère à Nono au cours de leurs entretiens :

« Plus qu'un tournant, le quatuor me paraît être un prélude ; il s'agit en effet d'une œuvre dans laquelle sont présentes, de manière très dense, les suggestions spirituelles et les grands problèmes qui commenceront par la suite avec ton travail au studio de Fribourg. »¹⁷

Et comme Nono le lui confirme lui-même, tout en ne voulant pas tout à fait couper cette œuvre du reste de sa production :

« Il est probablement exact que cette œuvre [*Fragmente-Stille, an Diotima*] marque un tournant dans le sens que le passé anticipe sur le futur et le futur mémorise l'aujourd'hui et le passé. »¹⁸

Actions scéniques et « tragédie de l'écoute »

Quatre grandes périodes semblent donc identifiables dans le travail du Vénitien, mais on ne pourrait conclure ce paragraphe sans mentionner trois œuvres qui, tout en s'inscrivant d'une manière ou d'une autre dans l'une des catégories qui viennent d'être établies – soit d'un point de vue de la

¹⁷ Enzo Restagno, *Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno*, in Luigi Nono, *Ecrits, op. cit.*, p. 108.

¹⁸ Luigi Nono, *in ibid.*

technologie sollicitée, soit de celui de la technique d'écriture, soit par l'importance donnée à la voix – constituent néanmoins une production un peu à part, sans non plus toutefois justifier une catégorie distincte. Par trois reprises et sur une période qui s'étend de 1960 à 1985, Nono a en effet composé des musiques de scène tout à fait colossales et qui ont chacune à leur façon marqué leur époque, qu'il s'agisse des deux « actions scéniques » *Intolleranza 1960* (1960-1970) et *Al gran sole carico d'amore* (1974-1978), ou qu'il s'agisse de ce que lui et Massimo Cacciari décidèrent d'appeler une « tragédie de l'écoute », et qui est souvent considéré comme son chef d'œuvre : le *Prometeo* (1981-1985).

Outre leur importance dans la production nonnienne, notamment par l'ampleur du projet artistique lui-même, tant sur un plan humain que technique, ces trois « non-opéras » conduisirent Nono à réfléchir à une autre catégorie dont nous n'avons pas encore parlé, mais sur laquelle on aura l'occasion de revenir : celle de l'espace et des lieux de concert, à propos desquels il s'exprima à maintes reprises, à la fois pour dénoncer la dimension monodirectionnelle des salles dont la conception architecturale était l'héritage des dix-huitième et dix-neuvième siècles¹⁹, et à la fois pour envisager de nouveaux lieux et de nouveaux dispositifs de sonorisation dans et par lesquels on aboutisse à une diversification et à une multiplication des sources de diffusion du son (que l'on songe notamment à la façon dont les différentes voix de la partition du *Prometeo* sont distribuées aux quatre groupes instrumentaux répartis aux quatre coins de la salle de concert). Parallèlement, il s'agira pour Nono de réfléchir à un matériau sonore qui s'accorde avec l'espace dans lequel il se déploie et concourt à faire « chanter » ce dernier lui-même. « Le matériau utilisé, écrit Nono, exige divers temps de durée, pour devenir, pour combiner, pour vagabonder et pour composer dans et avec l'espace, afin que l'espace même sonne, chante et s'étende. »²⁰

Pour clore tout à fait ce paragraphe, précisons que cette catégorisation des différents moments esthétiques de l'œuvre de Nono n'a rien d'exhaustif, et, pour le préciser à nouveau, les frontières que nous avons essayé de délimiter ne sont pas absolument imperméables, certaines œuvres pouvant rentrer dans plusieurs catégories à la fois. Mais cette présentation permettra peut-être de donner un aperçu global du travail de Nono, selon des tendances qui nous paraissent parmi les plus marquantes et qui surtout peuvent le mieux éclairer

¹⁹ « La musique des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, exception faite de celle de Bruckner (la très longue réverbération dans la salle de S. Florian fait sonner les longs champs harmoniques de Bruckner d'une manière différente de celles des salles de concert normales "mononivellatrices"), était conçue pour une exécution et une perception monodirectionnelles justement, et avec les réverbérations typiques des salles du XIX^{ème} siècle. Ce genre de salle est construit aujourd'hui de manière répétitive, conditionnant ainsi la programmation. » *Ibid.*, p. 122.

²⁰ *Ibid.*

ce que nous allons développer dans les paragraphes suivants, à savoir la question de la perception. Qu'il s'agisse en effet du travail sur la phonétique, de celui sur le traitement acoustique ou électronique des sons, *a posteriori* ou en direct, ou encore du développement d'une musique extrêmement ténue, fragile, faite de nuances à peines perceptibles, c'est toujours une recherche sur le son et toute une expérimentation de ce que l'auditeur peut percevoir, qui guidera le travail du compositeur.

B. Une dimension phénoménologique

1. Au fil des lectures de Paci et de Merleau-Ponty : les méditations phénoménologiques de Nono

La bibliothèque de Nono et l'ouvrage d'Enzo Paci sur la phénoménologie

Le fonds d'archives qui lui est consacré à Venise²¹ en témoigne : Luigi Nono fut un lecteur insatiable. Ne comptant pas moins de 13 000 titres, sa bibliothèque personnelle fait encore aujourd'hui l'objet d'un travail de classement et de répertoire considérable de la part des documentalistes de l'*Archivio*. Très précieux pour la recherche sur l'œuvre du musicien, ce travail permet notamment d'identifier les ouvrages qui ont été annotés, commentés ou seulement consultés par Nono. Si parmi eux l'on trouve bien sûr toute la poésie et toute la littérature qui purent constituer un matériau textuel précis en vue d'une composition, on compte également de nombreux ouvrages de philosophie, dont ceux de Maurice Merleau-Ponty. La bibliothèque ne contient de fait aucun exemplaire de *La phénoménologie de la perception* auquel le compositeur se référa pourtant explicitement au moins à deux reprises²², mais elle recèle néanmoins trois ouvrages du philosophe français, dans des éditions italiennes : *Sens et non-sens*, *Humanisme et terreur* et *Les aventures de la dialectique*. On peut penser cependant que le biais par lequel le musicien vénitien prit contact avec la phénoménologie, et plus particulièrement avec l'ouvrage de Merleau-Ponty évoqué à l'instant, fut plus probablement un texte du philosophe italien Enzo Paci (1911-1976), paru dans la revue *Terzo Programma*, intitulé *La fenomenologia nella cultura contemporanea*²³. Dans ce texte, Paci présente un panorama de la pensée phénoménologique à travers ses plus illustres représentants, dont Husserl en premier lieu, Sartre, ainsi que Merleau-Ponty, sur lequel il s'attarde longtemps. Cet ouvrage très annoté par Nono fut à n'en pas douter un élément moteur pour la pensée esthétique et musicale du compositeur qui ne s'arrêtera jamais de réfléchir au phénomène sonore, à la perception qu'on en a et que la musique peut contribuer à modifier, ou du moins à interroger. C'est ce matériau philosophique, tel qu'il fut travaillé en particulier par Merleau-Ponty, et tel que Paci put le restituer à Nono, que nous aimerions interroger et mettre en parallèle avec la réflexion du compositeur sur les notions d'écoute, d'espace musical, de phénomène sonore et de perception, ainsi qu'avec sa démarche compositionnelle même.

²¹ La « Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus ».

²² Cf. Luigi Nono, « Texte-Musique-Chant », in *Ecrits*, Bourgois, *op. cit.*, pp. 171 et 182.

²³ Cf. Enzo Paci, *La fenomenologia nella cultura contemporanea*, in *TERZO PROGRAMMA*, quaderni trimestriali, 1 Gennaio-Marzo 1961, ERI EDIZIONI della RAI.

Appréhender le monde depuis sa matière sensible et non plus depuis son Idée

D'une façon liminaire, et pour présenter les choses succinctement, nous pourrions dire que Maurice Merleau-Ponty inscrivit sa pensée et son travail dans la perspective philosophique d'une réhabilitation du monde sensible contre celui de l'Idée – prolongeant ainsi, outre le travail de Husserl, une tâche que Nietzsche avait pour sa part déjà bien préparée²⁴. Et, pour expliciter le programme philosophique qu'en quelque sorte il expose dans sa *Phénoménologie de la perception*, on citera un passage très parlant de son ouvrage et dans lequel il assimile, d'une façon assez radicale, l'acte de comprendre le monde à la capacité de ressaisir « l'unique manière d'exister qui s'exprime dans les propriétés du caillou, du verre ou du morceau de cire »²⁵. Par ailleurs, l'une des autres thèses importantes du livre est de soutenir que l'art, en tant qu'il se confronte précisément et d'une manière très directe à la matière que lui offre ce monde, constitue aussi bien que la philosophie un accès à la vérité du monde²⁶. Ainsi, pour Merleau-Ponty, si « la vraie philosophie est de réapprendre à voir le monde », alors « une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de “profondeur” qu'un traité de philosophie. »²⁷ Et le philosophe n'hésitera pas à comparer la pratique artistique à la phénoménologie-même, « laborieuse comme l'œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne, – par le même genre

²⁴ Qui estimait ainsi que « La notion d' “au-delà”, de “monde vrai”, n'a été inventée que pour déprécier le *seul* monde qu'il y ait, – pour ne plus conserver à notre réalité terrestre aucun but, aucune raison, aucune tâche ! » Cf. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, « Pourquoi je suis un destin », §8, traduit de l'allemand par Henri Albert, éd. Robert Laffont, col. « Bouquins », 1993, p. 1198.

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, col. Tel (édition de 1976). Avant-Propos, p. XIII.

On peut noter ici que ce passage, comme ce qui va être dit ensuite, semble faire écho au propos que Proust, auquel Merleau-Ponty se réfère un peu après, tient dans *Le temps retrouvé* : « [...] déjà à Combray je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute ce déchiffrement était difficile, mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. [...] Il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? » Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Gallimard, col. Folio, 1954, pp. 236-237.

²⁶ Opérant ainsi un virage complet avec la philosophie platonicienne et son mépris bien connu pour ce qu'il assimile à l'imitation d'une imitation [Platon, *République*, livre X], fausseté incarnée qui nous éloigne du vrai en brouillant le statut ontologique de chaque chose représentée dans son apparence et non pas considérée selon son essence.

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, Avant-Propos, p. XVI.

d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant. »²⁸

A l'instar du phénoménologue, Luigi Nono se fit fort d'interroger l'espace concret qui l'entourait et la perception qu'il en avait, depuis la sonorité particulière des cloches de chaque église de Venise, parmi lesquelles, bien sûr, celles de la basilique San Marco, jusqu'aux cris des pêcheurs de la Giudecca, se demandant, selon une formulation qui n'est pas sans rappeler l'expression de Merleau-Ponty, « comment savoir écouter les pierres rouges et blanches de Venise au lever du soleil »²⁹, ou encore comment utiliser « l'espace comme instrument, comme voix, comme élément intégrant de l'événement musical : la fonction de l'espace comme une véritable "pierre qui chante". »³⁰ C'est d'ailleurs avec une attention accrue au fil de ses compositions³¹ que Nono accordera une place prépondérante au problème de l'espace ainsi qu'au timbre et à la dynamique :

« Il suffit de penser aux musiques de scène pour *Ermittlung* de Peter Weiss, joué au palais des sports de Pavie : l'espace immense dans lequel se mouvaient les sons de la musique de Nono était devenu le protagoniste de la scène musicale [*idem* pour *Como una ola de fuerza y luz*, ... *sofferte onde serene* ..., *Fragmente-Stille, an Diotima*, et *Prometeo*, ainsi qu'au cycle inachevé des *Caminantes*, dans lesquels la forme acoustique, spatiale joue] un rôle déterminant dans la physionomie sonore, bref participe du sens de l'œuvre musicale. Un aspect est cependant déterminant dans le parcours musical de Nono [...]. *Le fait que la dynamique et le timbre deviennent les facteurs essentiels de la composition* »³².

En travaillant plus particulièrement à partir des paramètres évoqués ici par Luigi Pestalozza, Nono développe, parmi toutes les dimensions musicales, les plus directement liées au sensible, et rejoint ou prolonge en ceci la démarche du phénoménologue qui à son tour ne souhaite philosopher qu'à partir du sensible, c'est-à-dire du vivant, du mouvant. Tout comme Merleau-Ponty qui, avec sa phénoménologie, voudra proposer une véritable philosophie au sens d'une réflexion sur notre rapport au monde, transformant ainsi notre rapport à la vie même, Nono voudra développer avec sa musique une relation nouvelle au monde en interrogeant puis en ouvrant notre sentir à de nouvelles expériences, en élargissant notre perception du réel, appréhendé non pas depuis un lissage conceptuel, mais depuis ses aspérités, depuis son relief, à rebours d'une démarche positiviste qui privilégie au contraire le penser sur le

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Luigi Nono, *Ecrits, op. cit.*, p. 329.

³⁰ *Ibid.*, p. 332.

³¹ Mais la question se pose très tôt, en fait au moins dès *Polifonica, monodia, ritmica* – œuvre écrite en 1951.

³² Luigi Pestalozza, notice du disque *Luigi Nono, la lontananza nostalgica utopica futura* [...], traduit de l'italien par Angelo Cantoni, Deutsche Grammophon, n°435870-2 GH, 1992, p. 17. Je souligne.

sentir mais qui dans le même temps, en nous donnant à connaître un monde modélisé, finit par nous le faire manquer. Il faudra donc, si l'on veut se donner une chance de connaître – ou plutôt de « saisir » – le monde, passer par une perception débarrassée de toute appréhension *conceptuelle*. Comme l'explique D. H. Lawrence à propos de Paul Cézanne, l'artiste doit, pour découvrir une expérience intime et originale du monde qui l'entoure, « se débarrasser du concept pour arriver à une connaissance intuitive. »³³ Car une appréhension exclusivement conceptuelle du monde tend à annuler, en la simplifiant, la complexité du phénomène réel, tandis que, pour citer Gilles Deleuze, « La sensation c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché [...] »³⁴. En outre, à l'opposé du connaître qui réduit la richesse de notre expérience du monde à des concepts figés qui en étouffent toute vie, le sentir est l'obèle du vivant, animation mutuelle de l'objet et du sujet réunis par l'acte de perception, comme le rappelle Merleau-Ponty :

« Le sentir est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lien familier de notre vie. C'est à lui que l'objet perçu et le sujet percevant doivent leur épaisseur. Il est le tissu intentionnel *que l'effort de connaissance cherchera à décomposer.* »³⁵

Dès lors, tout acte de modification de la perception, mais déjà toute sollicitation de nos sens, permet une distanciation de la représentation idéelle, et rend possible une *nouvelle perception du monde* ainsi débarrassé du concept

³³ Cf. D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, éd. Bourgois, pp. 238-261. Cité in Gilles Deleuze, *Francis bacon, Logique de la sensation*, Seuil, 2002, p. 84.

³⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation, op. cit.*, p. 39. On aura l'occasion de revenir sur cette notion de « cliché », dans les chapitres suivants.

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 64. Je souligne. A nouveau, la parenté de la pensée de Merleau-Ponty avec celle de Proust est à souligner ici, celui-ci ayant en effet voulu dépasser une appréhension logique, conceptuelle, au profit d'une appréhension « instinctive » du monde, faite de sensations pures et d'« impressions ». Certes, chez lui, cette « impression » ne vaut pas pour elle ; mais elle est bien le seul chemin vers la vérité du monde et de notre rapport à lui, car : « Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. [...] Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. » Marcel Proust, *Le temps retrouvé, op. cit.*, pp. 238-239.

De même, sur la possibilité qu'offre l'art de modifier nos sens et de réveiller la perception du monde libérée de sa représentation conceptuelle (ce que Proust nomme « la connaissance conventionnelle »), afin de se rapprocher de la vraie vie (comme la phénoménologie souhaiterait également le faire), on peut citer cet autre passage du *Temps retrouvé* :

« La grandeur de l'art véritable [...] c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue (*sic*), et qui est tout simplement notre vie. » *Ibid.*, p. 257.

qui agit comme mise à distance du réel perçu en tant que tel, c'est-à-dire de l'objet dans sa particularité et non pas subsumé sous une catégorie donnée qui nous a rendu cet objet *imperceptible*.

Or c'est précisément l'un des aspects propres à la méthode de composition de Nono, telle qu'il eut l'occasion de la décrire, notamment, dans « D'autres possibilités d'écoute » (1985)³⁶. Dans ce texte, qui est la transcription d'une leçon qu'il donna à Venise dans le cadre des Cours de haute culture de la Fondation Giorgio Cini, Nono revient sur son travail au sein du studio de Fribourg en insistant sur le caractère pluridisciplinaire des expériences et des recherches sonores qu'il mène avec Hans Peter Haller³⁷. Ces recherches, précise-t-il, se nourrissent aussi bien des apports de physiciens (Carlo Rubbia³⁸), de philosophes (Luitzen Jan Egbertus Brouwer³⁹), que de musiciens (Marco Stroppa). Au cours de son exposé, le compositeur va proposer une réflexion sur l'écoute et sur l'évolution de nos capacités perceptives – qui est homothétique à celle de la technologie –, à partir de cinq extraits sonores qu'il soumet à l'attention de ses auditeurs. Ces enregistrements sur bande présentent différents cas d'expériences musicales menées avec différents interprètes, soit à partir de sons « naturels », mais dont la qualité est déstabilisée par une harmonisation micro-intervallique ou par une technique particulière de jeu, soit à partir de sons retraités par ordinateur. Favorisant, comme on le comprend ici, la collaboration de l'interprète dans son travail de recherche acoustique et en l'enjoignant à s'interroger non seulement sur l'écoute, mais aussi sur l'écoute de l'écoute (en l'incitant, autrement dit, à une forme d'*epochè*, comme on aura l'occasion d'y revenir dans les chapitres suivants), Nono lui demande de s'appuyer sur la perception pure du son qu'il a émis et qui lui est renvoyé, souvent transformé, par le dispositif électronique mis en place, afin de participer lui-même à l'élaboration de la composition en réagissant à ce son et à la perception concrète qu'il en a :

« L'auditeur, explique Nono, s'écoute lui-même dans la transformation instantanée du son qui est le sien. Ce qui veut dire que l'interprète peut réagir à lui-même, à son propre son déjà transformé, qu'il n'est plus un interprète qui exécute une partie donnée unique. »⁴⁰

Mais par-delà les problèmes ou les questions qu'ils posent à l'interprète, ces enregistrements déstabilisent tout autant les habitudes d'écoute de

³⁶ Cf. Luigi Nono, « D'autres possibilités d'écoute » (1985), in *Ecrits*, Contrechamps, *op. cit.*, pp. 544 à 559.

³⁷ Professeur à l'Université de Bâle et fondateur du studio de Fribourg-en-Brisgau, dont on a déjà parlé plus haut.

³⁸ Prix Nobel de physique (1984) qui fut, comme le précise Laurent Feneyrou, « à l'origine de la mise en évidence expérimentale de particules qui véhiculent la force nucléaire faible. »

³⁹ Philosophe et mathématicien hollandais (1881-1966).

⁴⁰ Luigi Nono, *op. cit.*, p. 549.

C. Les « *infinis possibles* » de l'*infiniment petit*

1. Déjà présents dans le *Liebeslied*, les multiples possibles de la micro-série

L'intérêt que porte Nono, dans les années cinquante, à tous les jeux combinatoires propres à l'écriture sérielle et auxquels Bruno Maderna l'initia (voir plus haut ce qui a été dit à propos du *Liebeslied* de l'utilisation des carrés magiques et de la « technique des déplacements ») n'a d'égal que sa volonté de créer des *possibilités multiples* à partir d'un matériau restreint, comme Hermann Scherchen le lui enseigna à Darmstadt.

Même si Nono comprit par la suite que de tels jeux rhétoriques – bien qu'ils créent effectivement des possibilités de développement du matériau compositionnel – revenaient finalement, comme on l'a expliqué dans le premier chapitre de cette deuxième partie, à une répétition à peine masquée du même (c'est-à-dire de la série initiale), il entame cependant avec ce travail une quête qu'il mènera sa vie durant vers ce qu'il nommera « les infinis possibles ».

Or ce travail de développement des multiples possibilités du matériau se fera, chez lui, non pas selon une logique expansive, mais selon un principe de condensation du matériau. Et c'est notamment ce qui doit retenir notre attention dans le *Liebeslied* (1954), une pièce que l'on a déjà présentée et au sein de laquelle le compositeur s'ingénie à tirer le plus grand nombre de possibilités du matériau initial, en partant non pas de la série (qui n'apparaît jamais *in extenso*) mais de son *morcellement* (voir les exemples 47 à 50) ; il ne s'agit donc pas de déployer cette série et de la reproduire tant de fois, mais de découvrir ce qu'elle enveloppe, ce qu'elle *contient* en elle-même d'autre qu'elle-même, sans jamais procéder pour autant à un travail exhaustif.

Le *Liebeslied* est en effet construit à partir d'une série dodécaphonique que Nono divise en deux hexacordes (voir les exemples 45 et 46). Le premier de ces deux hexacordes n'apparaît dans son intégralité qu'entre les mesures 30 et 33 ; Nono choisit de ne le faire chanter que par les ténors. Le second des deux hexacordes apparaît quasiment à la fin de la pièce, entre les mesures 65 et 69 ; à l'instar du premier hexacorde, il est chanté de façon exclusive par les ténors solos qui ne seront rejoints par le reste du chœur que pour la dernière note de cette demi-série.



Exemple 45 : Luigi Nono, *Liebeslied* mesures 26-36, et 30-33⁴⁵⁰. Premier hexacorde tiré de la série qui organise la pièce et que Nono a attribué à la voix de ténor.



Exemple 46 : Luigi Nono, *Liebeslied*, mesures 62-74, et 65-69⁴⁵¹. Second hexacorde de la série, reproduit isolément, comme pour l'exemple précédent.

De ces deux hexacordes seront tirées des cellules mélodiques qui sont autant d'arrangements⁴⁵² de chacune des deux petites séries de base, comme on peut le voir, par exemple, avec ces mélodies comprises entre les mesures 19 et 32, issues de la « série 1 » présentée plus haut – (exemples 47 à 50).

Ainsi, aux mesures 19-20 – s'il est toutefois fait abstraction du *La* bécarre qui n'y figure pas (ce qui écourte encore un peu la série initiale) –, l'ensemble des notes de la série 1 sont reprises par Nono, mais dans un autre ordre, et distribuées respectivement entre le vibraphone, les ténors, les altos puis les sopranos.

De même, aux mesures 21-23, on retrouve cette série 1, mais toujours privée de son *La* bécarre (ce sera d'ailleurs toujours le cas pour les quatre arrangements que nous prenons en exemple ici), et exposée dans un arrangement encore différent de celui que nous avons présenté précédemment. Cette fois, la mélodie est chantée à l'unisson par les sopranos et les altos, bientôt rejointes par le reste du chœur sur le fameux unisson que nous avons déjà commenté dans les chapitres précédents.

Entre les mesures 23 et 26, un nouvel arrangement de la série 1 succède immédiatement à celui qui est exposé dans les mesures précédentes. D'abord énoncée, dans un *quasi* unisson (si l'on excepte l'octave du début), par les voix d'alto et de soprano, cette troisième variante de la mélodie initiale est

⁴⁵⁰ Cf. Luigi Nono, *Liebeslied*, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵² A la différence d'une « permutation » qui, en mathématiques, est une disposition ordonnée de tous les éléments de l'ensemble constitué par ces éléments, l'« arrangement » est une disposition ordonnée de certains, seulement, des éléments de cet ensemble.

ensuite achevée par la harpe. (Pour cet arrangement de la série 1, ainsi que pour les deux précédents, voir les exemples 47 et 48.)

16

S.

A.

Coro

T.

B.

Vibr.

21

S.

A.

Coro

T.

B.

Arpa

1

*) 2

Piatti

3

4

5

*) Piatti sospesi : 1. 2. Soprano
3. Alto
4. Tenore
5. Basso

Exemple 47 : Luigi Nono, *Liebeslied* mesures 16 à 25⁴⁵³.

⁴⁵³ Cf. Luigi Nono, *Liebeslied*, *op. cit.*, p. 4. ©Ars Viva -Verlag. Kind permission from Schott Music, Mainz.



Exemple 48 : Luigi Nono, *Liebeslied*, mesures 19 à 25⁴⁵⁴. On peut lire ici, ramenées sur un même plan, trois des mélodies (distribuées aux différentes voix et aux différents instruments de l'orchestre, selon le principe de la *Klangfarbenmelodie*) issues directement du premier hexacorde de la série de base.

S'ensuit, de la mesure 27 à la mesure 30, une quatrième variante chantée à l'unisson (exception faite, à nouveau, des octaves issues des mouvements contraires que Nono écrit au sein des voix féminines ainsi qu'entre les voix masculines) et sans accompagnement de l'orchestre.

Enfin, de la mesure 30 à la mesure 32, juste avant que les notes du second hexacorde ne soient entonnées par le chœur dans son ensemble, on peut lire l'exposition intégrale de la série 1 dont le ténor s'empare seul jusqu'au fameux *La* bécarre qui n'avait pas encore été prononcé jusque-là et qui est alors chanté par tout le chœur sur un *forte* soudain (exemples 49 et 50).



Exemple 49 : Luigi Nono, *Liebeslied*, mesures 19 à 32⁴⁵⁵. On lit ici, à nouveau ramenés sur un même plan, le dernier des quatre arrangements de la série 1, puis la série elle-même, amputée du *La* bécarre qui sera chanté immédiatement après par le chœur dans son ensemble. (Voir l'exemple 50.)

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pp. 4-5.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 5.

5

3 4

4 4

S.
A.
Coro
T.
B.

Arpa

Timp.

Piatti

1
2
3
4
5

*) S.A.T.B.: rispettivamente 3 con parole, gli altri bocca chiusa

6 8

ca. 54

S.
A.
Coro
T.
B.

Arpa

Vibr.

Timp.

Piatti

1
2
3
4
5

*) S.A.B. metò a bocca chiusa

Exemple 50 : Luigi Nono, *Liebeslied* mesures 26 à 36⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ Cf. Luigi Nono, *Liebeslied*, op. cit., p. 5. ©Ars Viva -Verlag. Kind permission from Schott Music, Mainz.

2. Le retard de *Due espressioni* : un micro-moment agissant rétrospectivement comme centre de l'œuvre et qui nous fait *redécouvrir* un élément du langage musical passé

« Le transfert d'une idée dans un autre climat – et qui est son climat originel – lui arrache de nouveaux *possibles*. »⁴⁵⁷

La concentration sur un microélément de l'œuvre : une anticipation du travail tardif de Nono ?

Nous avons vu dans notre chapitre consacré à *Fragmente-Stille, an Diotima* comment Nono était parvenu à écrire plus d'une demi-heure de musique presque exclusivement à partir des deux accords issus de la « gamme énigmatique » en quoi consistait le matériau restreint de l'œuvre – qui se réduisait même parfois, pour certains passages du quatuor, à un simple intervalle de quarte. On sait aussi comment il radicalisera encore cette démarche avec *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, dans laquelle il émancipe la note *Sol* de son identité unique, en la déclinant en une infinité de possibles, par le biais des micro-intervalles, d'un important travail sur le timbre – *via* son orchestration – et de moyens divers de spatialisation. Comme Nono l'a lui-même expliqué, ce travail sur la « réduction du matériau » qui fut entamé avec...*sofferte onde serene...* se poursuivit « de manière drastique »⁴⁵⁸ avec *Con Luigi Dallapiccola* (1979) et, comme on vient de le voir, il se fera de manière plus radicale encore avec les œuvres de la décennie suivante.

Nous pensons cependant que le Vénitien s'était en fait attelé à ce travail spécifique dès ses premiers pas de compositeur et que, s'il s'est acheminé relativement tardivement vers une forme sans concession de cette conception de la composition, certaines œuvres de sa première période portent les signes avant-coureurs de ce qui en caractérisera la dernière. En ce qui concerne le *Liebeslied* et les nombreux arrangements que Nono tire des deux hexacordes initiaux, comme nous venons de le voir, le lien avec son travail tardif semble assez évident. Mais, d'une certaine manière, on peut aussi considérer que cette exploitation des possibilités tirées d'un élément restreint rejoint *mutatis mutandis* ce qui avait été fait un an auparavant par Nono avec *Due espressioni per orchestra* ; non pas tant dans la façon d'*épuiser les possibilités d'un élément donné* que dans l'effort de *redonner vie à une figure rhétorique du langage musical traditionnel*, tout à la fois en la mettant subrepticement en relief et en la considérant autrement. Nous voudrions ainsi porter une attention

⁴⁵⁷ Emmanuel Levinas, *Quatre lectures talmudiques*, Les Editions de Minuit, 1968/2005, p. 48.

⁴⁵⁸ Luigi Nono, « Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno », *op. cit.*, p. 106. Lire la citation intégrale de Nono plus haut (I, A, 6).

particulière non plus, comme pour le *Liebeslied*, à la prolifération de microfigures à partir des divisions d'une cellule souche, mais à la *concentration* de l'effort compositionnel, à un moment donné de la pièce, sur un élément précis. Car, s'il s'agit bien dans ces deux œuvres précoces d'accorder une attention à un élément restreint et d'en faire surgir les possibles, les deux démarches fonctionnent en revanche différemment, d'autant plus que, dans la pièce dont nous allons parler, le travail de Nono ne s'articule pas autour d'une *série* de notes, mais autour d'une *relation* répertoriée entre plusieurs notes.

Une résurgence du retard

Pour le dire plus précisément, à la fin de la première des *Due espressioni per orchestra* – une œuvre pour grand orchestre de 1953 – Nono fait surgir d'un univers rigoureusement atonal une figure caractéristique de la rhétorique tonale, en l'occurrence un « retard ». Ici, ce n'est donc pas encore une « note » ou un simple son qui va constituer la pierre de touche de la composition, mais « un élément déjà façonné par l'esprit humain, ce qu'[Adorno] appelle "la figure de détail saisie isolément, là où elle apparaît comme unité relativement plastique [...]"⁴⁵⁹ »⁴⁶⁰, comme l'écrit Jean-Paul Olive à propos de la critique adornienne de la « toute puissance de la catégorie de relation dans la composition »⁴⁶¹. Lorsqu'il survient, tout semble rétrospectivement avoir été mis en œuvre pour que ce micro-moment, cette « figure de détail », apparaisse comme l'acmé de la séquence. Le retard en question, qui ne dure que quelques secondes, s'assimile dès lors au nœud de l'œuvre, ou plutôt à son *dénouement*. Précisons ici qu'en aucun cas nous ne prétendons réduire cette œuvre de douze minutes aux quelques secondes durant lesquelles apparaît ce fameux retard. Nous voudrions simplement questionner ce moment qui, s'il ne résume en rien toute l'œuvre qui l'abrite, en constitue néanmoins un moment non négligeable et fort intrigant, et nous interroger sur le sens et les conséquences esthétiques de ce dispositif qui consiste à plonger l'élément d'un langage donné dans un bain linguistique exogène. En confrontant ainsi deux univers *a priori* étrangers l'un à l'autre, Nono ne mise-t-il pas sur les possibilités nouvelles qu'il peut tirer de cette relation d'altérité ? Le cas échéant, ces possibilités sont doubles : en nous faisant percevoir de nouveau et autrement ce parangon des traités d'harmonie, le compositeur transforme *in fine* cet élément de langage lui-même. Il en fait dès lors un élément ambivalent, sinon trouble. Car, comme on va le voir dans le détail, le retard des *Due espressioni* n'a en effet plus rien de discursif et, bien qu'intégré à un schème mélodique et à un contrepoint plus global, il demeure incapable d'aucune réactivation harmonique de l'œuvre. Il

⁴⁵⁹ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, *op. cit.*, p. 319.

⁴⁶⁰ Jean-Paul Olive, *Un son désenchanté*, Klincksieck, Paris, 2008, p. 259.

⁴⁶¹ *Ibid.*

Table des matières

Introduction	5
--------------------	---

I^{ère} partie : Perception

A. « Contre les géomètres cadastraux de l'écriture » : l'attention particulière donnée à la matérialité du son et à la question de sa perception dans le parcours de Luigi Nono

1. Quelques jalons pour un parcours musical	9
2. Panorama synthétique des œuvres	12
<i>L'équilibre nonien entre jeu rhétorique de l'écriture et libre déploiement du phénomène sonore ; L'héritage viennois (1950-1962) ; Un autre aspect : la dimension vocale de l'œuvre de Nono ; L'utilisation de la bande magnétique : 1960-1976 ; Développement de nouvelles grammaires instrumentales et apparition du live electronic (1979-1989) ; Actions scéniques et « tragédie de l'écoute »</i>	

B. Une dimension phénoménologique

1. Au fil des lectures de Paci et de Merleau-Ponty : les méditations phénoménologiques de Nono

19
La bibliothèque de Nono et l'ouvrage d'Enzo Paci sur la phénoménologie ; Appréhender le monde depuis sa matière sensible et non plus depuis son Idée ; L'intentionnalité (les leçons de Brentano et de Husserl) ; Un art trop éthéré ? ; Correspondances entre sons et couleurs : de l'importance des ondes ; Un son phénoménal et aconceptuel/le « son mobile »

2. Les enjeux compositionnels d'une approche phénoménologique

36
Une musique non systémique qui s'ouvre au phénomène sonore ; « A sonar e cantar » : une matérialisation nécessaire ; L'« attention même » et la « nouvelle écoute » / se débarrasser des clichés ; L'exigence d'une écoute phénoménologique et dialectique ; Une musique de mouvement et de déplacement ; un exemple parlant : No hay caminos, hay que caminar, Andrej Takovskij (1987)

C. Des œuvres à travers lesquelles l'expérience musicale est prise chez Nono comme époque

1. ... *sofferte onde serene*

55
Organisation de l'œuvre ; Un matériau phénoménologique basé sur le geste et sur le son : « con palma », trémolos, grupettos et attaques sforzando ; Figures résultantes, Klangfarbenmelodie et mélodies de nuances ; Motifs récurrents : étude de quatre cas ; Une « expérience sonore » : la perception de l'interprète en question ; Dialectique

2. <i>Fragmente-Stille, an Diotima</i>	74
<i>Une nouvelle perception de la note et des intervalles ; Une nouvelle perception des instruments du quatuor ; Déstabilisation sonore de l'œuvre écrite ; Percevoir à nouveau ce qu'on ne percevait plus ; Qu'est-ce que peut une quarte ?</i>	
3. Une époque auditive	101
<i>Constitution sensible et non spéculative d'un nouveau monde (via une nouvelle perception du phénomène sonore) ; Une phénoménologie en acte sans cesse renouvelée ; Fragmente-Stille, an Diotima : une phénoménologie an-essentielle ; Epochè ou « réduction phénoménologique » ? ; Une époque favorisée par la spatialisation et par la « mobilité » du son ; Une musique qui « ne tient pas au concept de l'écriture » et qui se confronte au lebenswelt</i>	

II^{ème} partie : Altérité

<i>Introduction</i>	115
<i>A. Différents écarts vis-à-vis des modèles compositionnels : un même autre</i>	
1. Autonomie du phénomène sonore résultant de l'actualisation de la composition écrite : de l'« erreur » issue de la double octave dans le <i>Liebeslied</i> (1954) à l'« erreur comme nécessité »	117
<i>Une erreur d'intonation ? ; Une œuvre située entre « Objet » et « Evènement » ; Surgissement inattendu du réel, l'erreur convoque l'autre ; Hors des chemins et des « sentiers battus » : l'intérêt de l'erreur comme « accident »</i>	
2. Une écriture et des procédés « différants »	126
<i>Un premier type d'écart vis-à-vis de l'écriture : les nuances et les indications de jeu et de tempo ; Un exemple de différenciation extra-grammaticale entre le modèle et ses répliques dans le <i>Prometeo</i> ; Des écarts infimes et comme « naturels » (utilisation d'enharmories et de micro-altérations)</i>	
3. Miroirs brisés : recours aux altérations et aux transpositions plus au moins strictes pour altérer la série de base et déranger les relations de symétries...138	
<i>Coda du Liebeslied ; Canti di vita e d'amore 2, Djamilia Boupacha ; Fragmente-Stille, an Diotima, fragments 25 et 26 ; Das atmende Klarsein</i>	
4. Développement d'une nouvelle grammaire	148
<i>Des techniques multiples de jeu qui « étrangent » la dimension écrite de la composition ; Des signes particuliers de hauteurs et de formation phonique : l'exemple de <i>La Fabbrica illuminata</i></i>	
5. Fausses répliques, presque-mêmes et variantes : déformations plus insignes	151
<i>Das atmende Klarsein et les deux types de différenciations du motif initial ; <i>Prometeo</i> : rétrogrades, renversements transposés et autres répliques du motif initial ; ¿Dónde estás hermano? : motifs proches mais pas identiques/ jeux sur la densité</i>	
6. Recours aux nouvelles technologies	161
<i>Travail au Studio di fonologia : transformer l'être spatio-temporel du phénomène acoustique grâce aux bandes magnétiques ; Travail au studio de Fribourg : transformation du phénomène sonore en temps réel grâce au live electronic ;</i>	

Prolonger et développer les possibilités de modification propres aux techniques instrumentales afin de faire exploser la notion de « note » et de « son unique »

B. Le rôle de l'espace (altérations et alternatives spatiales)

1. Une propagation du son par des spatialisations diverses..... 170
Différents moyens de répartition des sources sonores hérités des cori spezzati ; Mobilité, délocalisation et ubiquité du son : la question de la spatialisation dans le Prometeo
2. « Fêlure anti-idolâtre », « multi-univers » : d'autres espaces possibles 183

C. Les « infinis possibles » de l'infiniment petit

1. Déjà présents dans le *Liebeslied*, les multiples possibles de la micro-série..... 187
2. Le retard de *Due espressioni* : un micro-moment agissant rétrospectivement comme centre de l'œuvre et qui nous fait *redécouvrir* un élément du langage musical passé 192
La concentration sur un microélément de l'œuvre : une anticipation du travail tardif de Nono ? ; Une résurgence du retard ; Description de l'événement ; Des mondes sonores pris dans des rapports mutuels de tension dialectique (un lien avec Berg) ; Une réactivation « consciente » sur le plan historique d'une figure rhétorique du passé ; Un « recodage » de la figure du retard ; Une certaine parenté avec Paul Rebeyrolle ; « Connaissance consciente et responsable de la matière par l'intermédiaire de l'esprit » : une via media formelle

D. Multiplier/diviser l'Un totalitaire : un premier lien au politique

1. Sortir du *conforme* imposé par la « Raison unifiante » 210
2. Un art du vivant : erratique et « organique », plutôt que rationnel et « minéral » 213
3. Polycentrisme *versus* monocentrisme (démocratie *versus* monarchie) 218
4. Division subversive et hérétique dans le *Prometeo* : un « démon » à l'église 221
Musique d'église ou musique « dia-bolique » ? ; Emouvoir la pierre : Orphée derrière Prométhée ; Contre une conception numérique et totalitaire du monde, et contre tout « être rivé » (cf. Levinas)

III^{ème} partie : Utopie/engagement

A. Un « musicien militant »

1. Parcours politique et prises de position publiques 229
L'« homme-musicien » ; De la Resistenza à l'engagement au sein du PCI ; Voyages et combats internationaux ; Des « contacts directs » avec les ouvriers, les paysans et les étudiants : une démarche gramsciste ; Un virage ?
2. Œuvres « engagées » 243

Des œuvres inscrites dans la Resistenza, l'anticolonialisme, l'anticapitalisme et le gramscisme ; Trois « œuvres engagées » parmi les plus représentatives : Il Canto sospeso, Musica manifesto n°2 : Non consumiamo Marx et Como una ola de fuerza y luz ; Des œuvres d'obédience plus directement communiste

B. Une œuvre engagée et utopique : La Fabbrica illuminata

1. L'œuvre et ses problématiques 252
2. Déterritorialisation/ sublimation (« illumination ») du rebut 254
3. Émergence d'une nouvelle langue 257
« Désublimation » du langage (Marcuse) ; Langue « mineure » (Deleuze) ; Le devenir-musique de la langue et de la poésie
4. Dialectique du « supérieur » et de « l'inférieur » 262
L'élément étranger est revitalisant ; Un ailleurs mutuel

C. Le potentiel utopique de la musique

1. La musique incapable en soi de porter aucun discours politique ? 266
2. Un art voué à la transformation du monde et de l'homme 268
Un au-delà du monde accessible par un au-delà de la langue ; Toute évolution naît d'un changement de sensibilité ; Une révolution guidée par la raison esthétique ; « Le travail sur le timbre est une catégorie politique »
3. Une transformation du monde qui passe par sa désémantisation et sa resémantisation : l'exemple des *Canti di vita e d'amore* 277
4. Transformer le monde en brisant « les chaînes de la narration » et en modifiant nos perceptions : deux traits propres à l'esthétique nonienne 280

D. « L'amour pour la transformation du monde »

1. L'amour et l'« amourchement » comme surgissement intempestif de l'autre 283
2. Désorganisation/désordre : « sous les pavés, l'amour » 287
3. Manque et désir 291
Le désir comme dés-unification du monde et « aspiration » à un autre monde ; Manque et aspiration à un ailleurs dans l'œuvre de Luigi Nono

E. « Un monde plus secret » : l'utopie nostalgique de Fragmente- Stille, an Diotima

1. Un dispositif musico-littéraire utopique 294
2. Un monde enveloppé dans le silence de la partition 296
Comment évoquer ce qui est révoqué ? ; Le monde enfoui que l'hypotexte greffe secrètement au monde émergé du quatuor est-il imperceptible ? ; Ombres muettes
3. Des fragments poétiques comme voix d'un silence encore plein d'espoir 304
4. Résurgence d'un monde musical passé (citations masquées) 306

Discrétion de zones ; Verdi, Beethoven et Ockeghem : trois figures musicales qui hantent discrètement le quatuor ; Comment convoquer la musique du passé dans une œuvre du présent ? ; Utopies ressuscitées

F. Des disparitions suscitant manque et aspiration, mais qui n'abandonnent pas toute espérance : l'exemple de ¿Dónde estás hermano?

1. Disparition des mots 313
Un autre exemple de palimpseste ? ; Des mots réduits à de pures voyelles
2. Mesures vides : une disparition des notes ? 316
Trous dans le tissu/ aspiration blochienne ; De simples pauses ou des notes manquantes ?
3. Les nuances *pppppp*, une presque-disparition des sons 320
4. Un rythme *presque* disparu 321
5. *¿Todavía estás...* 322

G. Une utopie marine : l'eau, Venise et la méditerranée comme modèles poétiques, politiques et sonores 324

1. De l'influence de l'eau sur le compositeur 325
« Un élément physiquement et spirituellement essentiel. L'eau, la mer. » (Nono) ; Incidences formelles
2. Narcisse et Echo : deux figures d'une utopie aquatique 336
3. Venise transfigurée : l'exemple de *...sofferte onde serene...* 340
Résurgence souterraine d'un « monde poétique ambigu » ; Métaphores musicales du réel
4. Complexe de Caron 342
L'hommage à un disparu n'est pas sans lien avec une poétique de l'eau (Como una ola de fuerza y luz ; ...sofferte onde serene...) ; Navigation entre deux mondes (Das atmende Klarsein/Prometeo)
5. Une utopie maritime 348
Le dernier voyage est aussi celui d'une espérance ; L'archipel, paradigme de la multiplicité et des différences ; L'archipel, miroir du ciel étoilé et métaphore de la démocratie
6. « On va comme sur l'eau, sans route... » (Nono) 352

Conclusion :

Re-sensibiliser notre rapport au monde et ouvrir le champ de ses infinis-possibles..... 355

Auscouter le monde : une responsabilité esthétique et morale pour le musicien ; Combattre l'analgie : un projet commun à Luigi Nono et Günther Anders ; « Réveiller l'oreille » et nous ouvrir à des constellations infinies

Bibliographie 365