

gère un nouvel art du simulacre, tel que les analyses de Gilles Deleuze le définiraient. Platon divisait les copies des idées en deux catégories, les bonnes (les copies-icônes) et les mauvaises (les simulacres). Or le renversement du platonisme signifierait également contester cette distinction, "faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes et les copies"<sup>(13)</sup>. Un art du simulacre effacerait l'ancienne dichotomie chargée de morale d'une profondeur et d'une surface, du réel et de son imitation esthétique: et Sciarrino nous dit bien qu'il n'y a plus de différence, dans l'absolu, entre le cri d'un oiseau et sa transcription adéquate. C'est alors que s'établit une étrange continuité entre la nature - mais disons plus précisément: le monde des bruits et des sons mêlés - et l'œuvre musicale, continuité bien plus troublante que l'affirmation classique d'un sujet qui la soumet ou la pille - et les deux ainsi, vases communicants, promettent à nouveau comme un bain de jouvence acoustique.

13- *Logique du sens*  
Paris, Minuit, 1969,  
p.296 et 302.

## ACTION INVISIBLE, DRAME DE L'ÉCOUTE

Gualtiero DAZZI

Est-ce la vie, ou une nuit d'hallucination, à la fin ?

Le *Lohengrin* de Salvatore Sciarrino est de ces drames de l'écoute, comme était aussi le *Prometeo* de Nono, dans lesquels l'auditeur est appelé à se concentrer sur des objets sonores infinitésimaux, immobiles en apparence mais qui se révèlent comme des micro-organismes mouvants, agrandis des millions de fois, formés de cellules complexes dont la somme n'est jamais que le détail d'un objet final à la révélation toujours différée, impossible peut-être.

Cette écriture et l'artifice subtil qu'elle suppose trouve leur argument dans un mythe bouleversé ou le vrai lutte avec le faux sur le fil d'une narration toujours en danger. Ce *Lohengrin*-ci n'est pas un opéra. L'œuvre est donnée comme "action invisible" et l'auteur suggère qu'un rideau s'interpose entre la scène et le public ; procédure là encore de suspens, d'une résolution possible de l'énigme. Imaginons une œuvre scénique dans laquelle l'image est virtuelle, en soustraction. Seule la musique délivre la clé des événements. Ici, toute la force du langage est employée à

créer des images dramatiques, à produire l'illusion, sans aucune nécessité de déléguer à la représentation. Et cependant, cette musique est un théâtre.

*Ces sons sont déjà théâtre.*

*Ils n'ont pas besoin d'être illustrés, ni d'être vêtus d'une image :*

*ils ont leur propre image.*

*Affiner l'écoute.*

*La rendre subtile, transparente aux dimensions de la mémoire. (...)<sup>(1)</sup>*

Le texte de cette "action invisible" est tiré du *Lohengrin fils de Parsifal*, des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, recueil composé d'histoires onirico-ironiques utilisant des personnages mythiques de tous horizons, Salomé, Hamlet, Persée et Andromède, Pan et Syrinx <sup>(2)</sup>. Se référant à un symbolisme dont les repères visuels seraient les oeuvres de Moreau ou Böcklin, et sans se priver de donner à ces contes un caractère parodique, Laforgue insuffle une vie nouvelle à ces personnages mythologiques avec la légère nuance d'une provocation. Cette provocation n'est pas innocente et, bien loin des paraphrases très à la mode sous le Second Empire, relève plutôt d'une intense introspection préfigurant quelques uns des itinéraires chers aux iconoclastes du XX<sup>ème</sup> siècle.

"L'angoisse métaphysique et le besoin d'amour", voilà, en vérité, les thèmes essentiels des *Moralités Légendaires* <sup>(3)</sup>. *Lohengrin, fils de Parsifal* est l'histoire d'un rapport impossible, d'une pureté inaccessible figurée obsessivement par le thème du blanc et de la lune.

*Voici que nous vient sur les infranchissables lagunes de la mer, l'Immaculée-Conception (la seule) ! - Je vous salue, Vierge des nuits, plaine de glace, que votre nom soit béni entre toutes les femmes, vous qui satinez leurs seins de distinction et y faites sourdre les laits nécessaires <sup>(4)</sup>.*

Le récit laforguien s'articule en deux parties dont voici la trame :

I - Nuit de pleine lune au bord de la mer. Lorsque la lune se lève, le Grand Prêtre appelle les vestales à offrir à la lune/Immaculée-Conception leurs seins pour qu'y sourdent les laits nécessaires. Seule Elsa ne se découvre pas. Accusée d'être impure, elle est condamnée à l'aveuglement si son fiancé ne se

1- Salvatore Sciarrino, note liminaire à la partition de *Lohengrin*, Ed. Ricordi, Milan, 1982-84. *Lohengrin*. Action invisible en 1 prologue, 4 scènes et 1 épilogue, d'après Jules Laforgue, pour récitante, ensemble (2fl., hb., 2cl., cor., tp., tb., perc., 2vn., alto., vlc., cb.) et voix (ten., btm., bs.). Création à la Piccola Scala de Milan - prix Italia 1984.

2- Ce recueil de Laforgue en son mélange de mythes malicieusement recomposés avait vocation à être "sciarrinien". Sciarrino travaille actuellement à un *Persée et Andromède* pour voix et dispositif électronique (n.d.l.r.).

3- Pascal Pia, préface aux *Moralités Légendaires* de J. Laforgue, Ed. Gallimard, Coll. Folio, Paris 1977, p. 9.

4- Jules Laforgue, op. cit., p. 91.

présente pas. Le chevalier sur un cygne qui lui était apparu en rêve arrive à son secours. Son de cloches.

II - Dans le jardin puis dans la chambre de la Villa Nuptiale. Le caractère lugubre des lieux, l'atmosphère teintée de caprice réduisent inexorablement au néant leur nuit d'amour. Lorsque Elsa dévoile sa féminité et son désir, Lohengrin la méprise et étirent désespérément le coussin ("*il cuscino, il cuscino !...*") qui se transforme en cygne et s'envole par la fenêtre pour rejoindre la lune.

Sciarrino dans son *Lohengrin* tiré de Laforgue a choisi d'inverser la succession des événements et partant, de leur donner plus d'ambiguïté : la nuit de nocce (scènes I et II) précède l'attente de Lohengrin (scènes III et IV). Le chevalier a-t-il abandonné Elsa ? Ne l'a-t-il pas encore libérée ? Ou bien sommes-nous dans le domaine de l'auto-suggestion (*schwärmerisch* l'appelait Wagner). Par cette opération apparemment anodine de permutation, Sciarrino va en fait désancrer le récit et le livrer entièrement à la narration musicale. Plus de raison discursive. Pas plus de linéarité que dans l'inconscient. A plusieurs reprises Elsa se réveille en sursaut de ses rêves hallucinés pour y replonger aussitôt. Tout cela n'est peut-être que rêvé.

*Evoquer l'espace intérieur veut être l'épigraphe du nouveau Lohengrin <sup>(5)</sup>*

Quelle stratégie pour une écriture onirique ? Y-a-t-il une composition qui rende compte de la folie ? La technique sciarrinienne du montage : mettre côte à côte "les morceaux d'une totalité qui n'a jamais existé" et atteindre à une dimension temporelle divisée, réfractée, onirique.

La caractéristique principale de la poétique de Sciarrino est la concentration sur le timbre entendu comme l'aspect conditionnant toute la conception musicale. La composition étend d'ailleurs ses opérations du micro au macro-timbre. La plus petite unité timbrique chez Sciarrino est déjà une dérivation de l'usage (comme la perversion du mythe chez Laforgue). Tous les modes de jeu sont employés pour dénaturer le timbre habituel des instruments.

La texture orchestrale de *Lohengrin* est articulée en deux niveaux principaux :

5 Salvatore Sciarrino, op. cit.

1) superposition de micro-objets propres à chaque instrument créant eux-mêmes des objets complexes que j'appellerai ici



*objets-timbre*. Les objets-timbre, désignés ainsi par transposition sémantique, sont des agrégats sonores aux contours fermés, ils ne subissent généralement que peu de transformation tout au long de l'oeuvre. D'une durée assez courte, ils se représentent à des distances invariables. Ils sont comme des étalons d'un espace-durée. Ces objets-timbres sont des éléments, des objets partiels.(ex. 1 et 8)

2) juxtaposition des objets-timbres en des ensembles complexes que j'appellerai des *objets-geste*. Ces assemblages d'éléments plus petits, fermés sur eux-mêmes, sont une manière de constituer une temporalité artificielle par un jeu très fin du retour et de l'écart. Par une légère permutation des objets-timbres à l'intérieur de chaque objet-geste, par la raréfaction ou l'intensification de la texture qui en dérive chaque instant est à soi-même son agrandissement (sa suspension) et sa multiplication. En ce sens, ces objets-timbre sont des mémoires. L'oeuvre se souvient d'elle-même à tout moment.

La succession des objets-geste n'est nullement soumise à une directionnalité immanente à la composition (pas de développement), mais se fait selon cette stratégie du montage que j'évoquai plus haut et qui veut rendre compte de la transposition hallucinée du réel propre au personnage d'Elsa.

La forme musicale est homogène à la forme dramatique : six moments (Prologue - 4 scènes - Epilogue) caractérisés par une sonorité particulière et une fonction précise dans le temps interne du récit de façon à ce que le déroulement temporel ne soit pas linéaire. Il est important d'insister sur ce fait que le matériau lui-même, dans ses unités les plus réduites, intègre cette fonction temporelle dans un jeu d'entrecroisement, de flash-back, de superposition/juxtaposition de plans.

... Je cherche une nouvelle idée de la Forme. C'est une recherche qui concerne les parcours parallèles, ce que j'appelle les "court-circuits" de la mémoire. Composer alors n'est pas mener un processus rectiligne mais se servir de fragments. De faux fragments en définitive, car l'idée d'ensemble (unitaire) est celle d'une polyphonie de l'esprit, aussi réelle que n'importe quel autre langage <sup>(6)</sup>.

Voici un tableau où l'on peut suivre le déroulement de l'Action invisible, le contenu schématique des scènes, les apparitions d'objets-gestes, la couleur musicale propre à chaque unité dramatique :

6 Salvatore Sciarrino, "Comporre dentro il silenzio", entretien avec Sandro Cappelletto, in *Il giornale della musica*, EDT et Allemandi éditeurs, Turin, avril 1988.

	PROLOGUE	SCENE 1	SCENE 2	SCENE 3	SCENE 4	ÉPILOGUE
DECOR / RECIT	Nuit par la fenêtre ouverte cris d'animaux	Dans le jardin de la Villa-Nuptiale Elsa et Lohengrin se préparent à leur nuit de noce	Elsa et Lohengrin dans la Villa-Nuptiale séduction Lohengrin s'envole sur son coussin changé en cygne	Elsa est accusée par le Grand-Prêtre une voix prescrit un remède	Elsa invoque Lohengrin Il apparaît	Le décor imaginé disparaît une chambre d'hôpital
NARRATION MUSICALE	Scintillant nocturne "Chant du cygne" grillons (vc.) abolements lointains cloches	Très sombre grillons abolements roucoulements d'oiseaux nocturnes	Silence, tension retour du "Chant du Cygne"	Très clair, pleine lune le vent sur les vagues de la mer monochrome aigu	Très clair, puis scintillant long "Chant du Cygne"	Silence soudain Cantilène (motif de cloches)
SEQUENCES D'OBJETS-GESTES	A — B —	A — B — C —	A — B —	A — B — C — D —	A — B — C — D — E —	A — B — C — D — E — F —

A- "Chant du Cygne". B- grillons, roucoulement, bruissement d'ailes (ensemble des objets-gestes de la deuxième partie du prologue et de la première scène)

C- silence composé des bruits et des voix de la maison hantée

D- son du vent sur les vagues de la mer à la voix - tremoli

d'harmoniques aux clarinettes et flûtes

E- double son à la clarinette, bruit de souffle aux flûtes et cuivres, mouvement rapide, trilles d'harmoniques aux cordes  
F- cantilène de la voix sur les notes du carillon de cloches.

## PROLOGUE à travers une fenêtre ouverte

Le Prologue est en deux parties. La première (mes. 1 à 8) est caractérisée par un objet-geste au timbre très complexe dit "Le chant du cygne". Ce même objet aura fonction de transition entre deux situations clé dans l'opéra : entre les scènes II et III - pp. 65-67 (lorsqu'un réveil brusque d'Elsa bouleverse la chronologie du récit) et entre la scène IV et l'Epilogue - pp. 114-126 (lorsque Lohengrin arrive chevauchant son cygne).

Cet objet-geste se compose de 4 objets-timbre superposés :

1) aux cordes : accord d'harmoniques artificiels, trille d'harmoniques naturels, envolées en triples-croches d'harmoniques naturels, glissandi d'harmoniques à la contrebasse

Violins I, Violins II, Violas, Violas, Cellos, and Contrabasses. The score shows complex harmonic textures with triplets and glissandi.

exemple 1

2) tremolo d'harmonique aux flûtes et clarinettes sur un même son mais avec deux fondamentales différentes. Cela s'obtient d'une façon différente aux deux instruments :

Flûte and Clarinette. The notation shows a tremolo effect on a single note, achieved by superposition of two different fundamentals.

exemple 2

à la clarinette

Clarinette. The notation shows a specific harmonic texture.

exemple 3

balayage d'harmoniques à la flûte en mettant l'embouchure dans la bouche et en soufflant très fort (comme lorsqu'on chauffe l'instrument, mais avec le son fondamental précisément noté)

Fl. The score shows a harmonic sweep (balayage d'harmoniques) with strong dynamics.

exemple 4

3) sons multiples aux hautbois, clarinettes et bassons (de 3 à 5 sons). Cette superposition s'intensifie progressivement jusqu'à saturer le spectre audible avec un total chromatique au timbre complexe

Ob., Cl., Fg. The score shows multiple sounds superposed for Oboe, Clarinet, and Bassoon.

exemple 5



4) motif aux cloches tubes (ex. 6) qui dans une autre disposition révèle le thème traditionnel du carillon (ex. 7), emblème d'un temps convenu. L'utilisation de ce motif, loin d'être épisodique comme nous le verrons est suggéré et justifié par la description d'Elsa que fait Sciarrino lui-même : "une victime fragile, que le son des cloches a rendu sourde".

L'idée d'étagement progressif des ces objets-timbre est un des principes compositionnels fondamentaux de cette oeuvre. Etagement signifie ici mise en relation mais jamais contamination, filtration d'identité.



exemple 6



exemple 7

Au jeu vertical de la superposition, du flash-back, correspond celui, horizontal, du "fondu-enchaîné" - techniques de l'image pour une "Action invisible". Ainsi La deuxième partie du Prologue se confond-elle exactement avec le début de la première scène : accord d'harmoniques aux cordes dans la nuance pppp, souffle d'expiration à la voix ("comme des aboiements lointains"). La passage du Prologue à la Scène I est marqué par un soupir effrayé d'Elsa et par ces mots : "il cuscino, il cuscino..." Ici commence l'entrecroisement de plans temporels différents : elle dit cela se réveillant en sursaut comme si Lohengrin était déjà parti.

## SCENE I

*La Villa Nuptiale, perdue dans une anse en jardin artificiel de la côte, ressortissait du Ministère des Cultes. On la livrait gratis aux nouveaux mariés, pour leur première semaine.*

Après les noces, les deux jeunes gens sont dans le jardin de la Villa Nuptiale et s'approchent du lieu où il sont censés consommer leur mariage.

Musicalement nous assistons, dans cette première scène, à la mise en relation de plusieurs objets-timbre selon trois principes fondamentaux :

1) relation de cause à effet entre événements vocaux et figures instrumentales

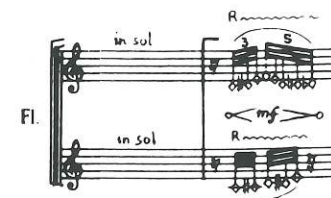
2) processus d'intensification de la matière

3) réapparition, à distance, des mêmes objets-geste visant la reconstruction par un effet de mémoire de la situation dramatique



exemple 8

- flûtes : son obtenu en gardant l'embouchure entre les dents (sans les serrer), le plus à l'intérieur possible de la bouche et soufflant en prononçant la lettre R (ex. 9). Par ailleurs on retrouve aux flûtes les deux objets-timbre du Prologue, tremolo et balayage d'harmoniques.



exemple 9

- trompette et trombone : trémolo de sourdine wawa ; + cor : son de souffle obtenu en faisant adhérer totalement les lèvres à l'embouchure de façon à ce que tout le souffle passe par l'instrument, mais sans timbrer.

- cordes : mêmes figures que dans le Prologue mais permutées  
- voix : différents bruits qui mimétisent des cris d'animaux, ponctuent le déroulement tout intérieur du texte, sorte de contrepoint dérisoire entre ce qui se passe "autour" et "entre" les personnages, même s'il est clair que cet "autour" et cet "entre" n'existent que dans l'imagination d'Elsa



exemple 10

Du point de vue du temps (musical et dramatique) nous assistons ici à la première négation d'une quelconque directionnalité. Tout est statique, c'est la nuit, les "deux" personnages essaient de se connaître. L'espace perceptuel est dénudé, à vif. A deux reprise Elsa se réveille en sursaut, bousculant toute certitude sur un espace-temps uni-dimensionnel. La première fois, elle s'éveille en disant "vi ho sognato" (je vous ai rêvé). Sciarrino insère ici un élément étranger au texte de Laforgue (qu'il respecte en général, même s'il n'en utilise que quelques bribes) pour introduire l'alternative onirique.

L'articulation des objets que j'ai énuméré plus haut se fait de façon extrêmement raréfiée, créant une texture tendue, immobile, composée d'éléments immédiatement reconnaissables qui réagissent à la voix d'Elsa, ce personnage dédoublé qui joue tous les rôles, se raconte son histoire et dirige un orchestre de sensations, de bruits nocturnes - situation stagnante peuplée par des miriades de désirs frustrés et d'approches manquées.

Le passage entre la Scène I et la Scène II relève d'une situation onirique classique (le cauchemar) : Lohengrin (Elsa/Lohengrin), qui ne veut pas être approché, répète inlassablement "non!". La texture orchestrale s'intensifie jusqu'à atteindre le niveau maximal d'étagement d'objets-timbre entendu depuis le Prologue, et pour la première fois dans la Scène I une nuance ff. Tout s'arrête brusquement lorsque Elsa se réveille en sursaut (stase et sursaut, voilà le programme énergétique de ce Lohengrin) nous faisant basculer dans une autre situation.

## SCENE II

La deuxième scène de Lohengrin se passe, n'était la voix, dans un silence presque total qui veut signifier le vide à l'intérieur de la Villa Nuptiale (*Entrons dans la villa envahie d'herbes folles. Couloirs d'écho. Chambres vides*), mais aussi ce vide impossible à combler entre les deux protagonistes. Cette scène est en trois parties :

1) Entrée dans la villa -Elsa essaie de séduire Lohengrin

Le seul élément qui vienne s'ajouter aux efforts de séduction d'Elsa pendant cette longue première partie est un objet musical (coup de langue à l'extrême grave d'un basson, tritons

(sol-do dièse/fa-si) au chœur (ténor, baryton, basse), cordes à vide à la contrebasse (mi-la) - puis trombone, grosse caisse, tam-tam] répété 15 fois, répondant symétriquement à l'itération hallucinée de l'entrée dans la villa ("Entrammo nella villa invasa d'erbe folli..."). Ici s'opère le passage entre la répétition du même, gage de structuration, mimésis de la mémoire, et itération pure, mimésis de la folie.

2) Lohengrin tergiverse, demande qu'on le laisse dormir et invoque le cygne

La texture de cette deuxième partie nous renvoie à celle du Prologue et de la première scène (accord d'harmoniques aux cordes et "petit grillon" du violoncelle), ponctuant les interventions de Lohengrin, le dialogue cruel avec Elsa ("Je déteste vos maigres hanches"). Cette texture, rappelons-le, est une "fenêtre ouverte" (comme le précisait le Prologue) sur la nuit.

3) Le coussin se transforme en cygne et Lohengrin s'envole par la fenêtre

Retour du "chant du cygne" tel que présenté dans le Prologue

## SCENE III

Nous voici au point de symétrie où le récit retourne en arrière, revient à la scène inaugurale prévue par Laforgue : le Grand Prêtre qui officie à la pleine lune. Voilà où l'ubiquité d'Elsa se noue en ce problème fondamental qu'est son identité : dans un délire, elle répète son nom sur tous les tons, à la fois bourreau et victime. La voix, interrompant la texture statique qui l'accompagne, émet soudain, dans le silence, un tictac, compte à rebours de la solution ou bruit de pas qui s'approche (enfin, un autre, l'Autre ?), une voix murmure : "une cuillère seulement - toutes les deux heures". "Quel silence" dit Elsa, et le rite du Grand Prêtre recommence.

Cette situation est nouvelle et absolument centrale dans l'interprétation que Sciarrino donne du texte. Tout cela existe parce qu'Elsa le voit, le projette. Mais peut-être est-elle folle. La musique réfléchit sans cesse à cela aussi : incertitude sur le degré de réalité.

*L'orchestre devient incolore mais reste persistant, suggérant une sensation soudaine de clarté : avec la fixité, l'espace est prêt pour la folie.*<sup>7)</sup>

7 Salvatore Sciarrino, note liminaire à la partition de Lohengrin, Ed. Ricordi.



Un seul grand objet-geste caractérise cette scène musicalement contraire à ce qui précédait, non pas une musique suggestive et lointaine, mais une musique "incolore et persistante" : une texture statique composée par des harmoniques trillés (sur deux fondamentales) aux clarinettes, un accord d'harmoniques artificiel, le tout enveloppé dans un roulement constant sur une plaque d'acier suspendue. Le matériau harmonique de cet objet est issu du carillon de cloche déjà entendu dans le Prologue

A la fin de cette scène, lorsque le Grand Prêtre a énoncé la sentence d'aveuglement, un nouvel objet apparaît, appelé "cor d'ivoire aux quatre vents"(p. 92).(ex. 11, page ci-contre) Il est en fait une superposition du timbre mascotte désigné comme le "chant du cygne" déjà entendu dans le Prologue et dans la Scène II, et de l'objet précédent lié au rite de la pleine lune. De cette superposition naît un processus assez bref d'intensification de la matière et de saturation du spectre jusqu'au fff de la page 95.

#### SCENE IV

Dans la Scène IV, Sciarrino reprend et amplifie deux principes propres à la première scène : courtes intervention des instruments étroitement liées au comportement vocal, intensification de la matière par superposition progressive de plusieurs objets-timbre - principes dévolus respectivement aux deux parties de cette scène :

1) Elsa invoque le chevalier pour qu'il vienne la sauver du chatiment.

Deux nouveaux objets-timbre apparaissent : souffle dans l'embouchure (séparé du reste de l'instrument) de la flûte en sol (inspiration/expiration) ; double son à la clarinette en sib (sol-la dièse). Le roulement continu sur la plaque d'acier, initié dans la scène précédente se poursuivra pendant toute celle-ci, comme une ligne d'horizon perceptuelle.

2) Arrivée de Lohengrin.

La deuxième partie de la scène est occupée par le "chant du cygne" mais dans sa version d'apparat qui aurait ici fonction de strette, première apparition positive du personnage-titre avant l'intrusion du réel (p. 113). La constitution par couches successives de la texture est ici plus longue, plus complexe qu'elle ne l'a jamais été. Tous les modes de jeu

exemple 11



sont en quelque sorte récapitulés. A la fin de la scène on aboutit au deuxième fff de la partition mais aussi au plus grand tutti.

## EPILOGUE

*Mutation : le jardin, la villa, le bord de mer, qui dans un défilé d'images ont caché leur nature laissent maintenant apparaître crûment l'hôpital.*

Elsa, dans le silence soudain (tenue dans l'aigu des clarinettes et contre-basse - sol-si) chante une petite cantilène enfantine, dans l'ambitus tranquille d'une quinte (lab-mib) et sur les notes du motif de carillon déjà entendu dans le Prologue et dans la Scène III, assurant une sorte de présence symétrique à cette idée des cloches qui auraient rendu sourde Elsa. "Cloches des beaux dimanches sur les campagnes tranquilles, bijoux du linge propre comme si pendant la semaine vous ne vous étiez pas salis ! Ah, les cloches qui sonnent ainsi...". Les paroles de la chanson, phrasée "avec une ébétude enfantine", roule sur les quelques notes du motif tournant sur lui-même : (ex. 12) Les hau-



exemple 12

Les hauteurs, les rythmes et les césures sont indifférents à la prosodie, à l'accentuation des mots, effet musical dont Stravinsky avait su user dans *Renard* et qui renforce ici l'idée d'un énoncé mécanique, comme une resouvenance involontaire. L'écriture de cette cantilène est assez habile pour n'être en rien la citation d'une chanson enfantine, en suggérant seulement la couleur, notamment par la cadence parfaite (mib-lab) à la fin des phrases. La tenue de l'orchestre en dissout d'ailleurs le caractère tonal.

L'oeuvre s'achève ainsi dans un très grand dépouillement sans que l'effet suspensif de l'interruption presque arbitraire de la cantilène (elle pourrait continuer encore) ait rien d'expressément pathétique. Dans les trois dernières mesures, les cordes en harmoniques réintroduisent ténue l'atmosphère scintillante liée au clair de lune et à l'évocation du cygne.

\*\*\*

La grande réussite de ce *Lohengrin* de Sciarrino est probablement dans le parti-pris vocal qui est la clé, à la fois de l'équilibre narratif, et du rapport dramatique de la musique et du texte. Il n'est pas indifférent de remarquer que le bouleversement des données dramatiques s'opère au prix de la neutralisation très habile de la question du chant (on remarquera que le chant, dérisoirement, n'intervient réellement que pour la cantilène finale). La narration se trouve en quelque sorte libérée par la redistribution des entités musicales. La voix n'est plus exclusivement le chant, ni d'ailleurs tout à fait le texte. Sa partition est faite de souffles, de cris d'oiseaux, d'un texte réparti entre plusieurs personnages. Cette voix une et multiple est la narration même, découvrant sa propre impuissance à représenter autre chose que ses projections oniriques. En ce sens, ce *Lohengrin* est un conte où la voix se dit elle-même.

Lorsque la voix "récite" le texte, la relation avec l'orchestre ne se fait nullement selon les canons traditionnels. La texture orchestrale ne se veut ni accompagnement ni élément de contraste. Elle est émanation directe de cette "perception en action" qu'est le personnage. La musique est "ce qui se passe", elle est à elle-même son propre décor. Ce point de vue est différent de celui qui a inspiré d'autres "tragédies de l'écoute". Chez Nono, le temps s'arrête pour permettre une écoute concentrée sur le déploiement d'une activité volontairement bridée qui doit évacuer le support visuel (le théâtre sinon la *théâtralité*). Chez Sciarrino, l'écoute infinitésimale doit créer une dimension visuelle par ses métaphores acoustiques qui sont des signaux de mémoire. Le théâtre de cette musique est alors un lieu imprécis entre l'inconscient postulé du/des personnage(s), la scène désertée et la perception/mémoire de l'auditeur.

Le traitement vocal dans *Lohengrin* et la tension, la retenue qu'il exige de l'interprète est tout à fait comparable au traitement instrumental. Le jeu en harmonique pour les cordes ou les bois, les coups de langue pour le basson ou la clarinette instaure avec l'instrument un rapport physique décalé, une forme de tension que l'on retrouve dans la partition vocale. Il s'agit de s'interdire tout ce qui serait possible pour dire autre chose.

Ce *Lohengrin* de Sciarrino est une réussite particulière dans son oeuvre parce qu'il y a utilisé les ressources dramatiques



internes à sa propre poésie musicale. Il a d'ailleurs recomposé le texte de Laforge selon des procédés d'interpolations qu'il utilise dans ses oeuvres. Le spectateur de ce *Lohengrin*, comme l'auditeur des autres oeuvres de Sciarrino, doit reconstruire le réseau sous-jacent des relations entre les différentes bribes du discours. Il y a énoncé, narration mais brouillée, suggérée, renvoyant à un référent absent, de la même façon qu'un son harmonique suggère la fondamentale qui en est l'origine. Ce *Lohengrin* est aussi une proposition faite au théâtre musical ou à l'opéra d'aujourd'hui ; mais proposition par évitement puisque la question du chant et de la représentation y sont génialement contournés. Sciarrino a su choisir le poète qui convenait le mieux à son art, réalisant dans ses pas, sans le trahir, cette merveilleuse mystification poétique.

*Extrait de la note liminaire de Salvatore Sciarrino à la partition de Lohengrin :*

## POURQUOI UNE ACTION INVISIBLE ?

Trop souvent, l'invention musicale recherche sa propre raison d'être sur scène. On oublie qu'elle a la force d'un langage qui lui donne le pouvoir de représenter, de susciter de pures illusions. Ce n'est pas simplement lorsque la musique s'unit au visible que surgit la magie du théâtre. Au contraire, leur union risque de distraire (comme dans la vie, un événement, aussi infime soit-il, peut capter notre attention). Même dans le vieux mélodrame, on n'est jamais saisi à ce point par la compréhension de ce qui se passe sur scène. C'est la dramaturgie intrinsèque à la musique, son immédiateté qui doivent nous émouvoir.

Évoquer l'espace intérieur est la devise de ce nouveau *Lohengrin*. Pour y parvenir, la musique est inscrite dans les

Reproduit avec l'autorisation des Editions Ricordi.

yeux fous d'Elsa, victime fragile que le son joyeux des cloches a rendue sourde. La musique se transforme en tout ce qu'Elsa perçoit, comme pour nous y faire participer. De l'intérieur, elle figure son drame, ses antécédents, ses échos dans la mémoire.

La nuit revient continuellement sur elle-même, la chute interminable des jours lui appartient. Pour Elsa, et pour nous, la nuit est infinie et l'attente d'Elsa n'a guère d'issue. Légères oscillations entre la réalité et l'imagination. Nous ne découvrons son mal que peu à peu.

La soliste et actrice assume toutes les fonctions de la représentation. Par la musique, par le texte, elle est tous les personnages, la scène même en un seul rôle. La condition d'une telle composition est de concevoir la voix, le corps comme univers. Le mouvement d'introspection qui en résulte réfléchit l'ambiance extérieure qui doit pratiquement créer par l'illusion ce monstrueux paysage de l'âme et devenir spectacle en soi. Cette recherche veut découvrir du réel ou, mieux encore, mettre en connexion la réalité sonore et le langage musical. Mais la pénétrer signifie aussi violer un des tabous les plus enracinés dans l'esthétique d'aujourd'hui.

Le concept bourgeois de "descriptisme" fuit la réalité impossible à imiter, craignant que le faux soit confondu avec le vrai - l'idée de l'ange doublé du démon. Les incarnations du double, les apparitions dans le miroir, la folie, Protée sont les indices de notre peur. Toutefois le "réalisme inquiétant" ne s'apprend pas en copiant la nature, ainsi qu'on nous l'enseigne à l'école. Le monde n'existe pas. Seule existe la conscience que nous en avons : un langage que nous apprenons sous l'arbre meurtrier des rêves et qui s'affine avec l'étude des perceptions subtiles qui le nourrissent. Un langage possédant une grande force d'illusion devient un médium tellement lucide qu'il peut détruire son propre pouvoir de fascination. Passage obligatoire dans le reconnaissable, dans le lieu commun qui conduit jusqu'à la parodie de soi-même.

*Lohengrin* est donc une cosmogonie sonore, toute vocale. La bouche d'Elsa en est le point d'irradiation ; nous sommes au centre. La structure même de l'œuvre est scandée par Elsa. Pour que le drame vive, les paroles doivent être très intelli-

gibles. La déclamation doit traduire toutes les nuances infimes au travers desquelles Elsa figure les différentes voix. Les instruments de l'orchestre, autour, lui font écho, se développant dans le vide, tandis qu'elle s'éloigne peu à peu du centre.

L'atmosphère nocturne des premières scènes est principalement suggérée par les zones de silence qui exercent une force d'attraction sur le son lointain. Cette disposition trouve son contraire dans la scène III où l'orchestre devient incolore mais très prégnant, suggérant une sensation de clarté : avec la fixité, l'espace est prêt pour la folie.

Dans la musique d'aujourd'hui on trouve souvent une gradation de phénomènes d'accumulation ou de raréfaction selon une courbe prévisible. *Lohengrin* refuse formellement ces effets afin de simuler l'objectivité d'un montage, comme si l'on rapprochait les pièces d'un ensemble, d'un tout qui n'aurait jamais existé. Ainsi est perpétué le mystère d'une musique qui viendrait "d'ailleurs".

Salvatore Sciarrino

## ENTRETIEN

avec Salvatore SCIARRINO

*Quelle est l'analyse idéale de votre musique?*

L'analyse pratiquée aujourd'hui est trop souvent de type quantitatif. Elle segmente, énumère, catalogue, souvent découlant de présupposés dogmatiques. Donc, malgré les apparences, elle est très peu scientifique ni objective, et de l'autre côté, pas assez courageuse pour s'affranchir et devenir une pensée autonome, non asservie.

A quoi, à qui sert l'analyse ? On veut démontrer quelque chose, par exemple la validité de l'œuvre au travers des procédés compositionnels. Si l'analyse doit servir à cela, elle produit une interférence entre l'œuvre, et nous et ainsi détruit le rapport personnel que l'on pourrait entretenir avec elle.

Vers quelles analyses alors s'orienter ? Quelle que soit l'approche, même étrangère à ma façon de penser, il faut éviter l'analyse quantitative, celle qui n'est qu'un obscur moyen de persuasion ou celle qui n'énumère que des évidences.

L'œuvre musicale est une intrication de relations, nous sommes d'accord. Mais l'œuvre est au delà des opérations compositionnelles, au delà des intentions mêmes de l'auteur : sur cela, en revanche, il est difficile de trouver des points de contact avec la culture dominante.