
DOSSIER SALVATORE SCIARRINO

MARTIN KALTENECKER
L'EXPLORATION DU BLANC 107

GUALTIERO DAZZI
ACTION INVISIBLE, DRAME DE L'ÉCOUTE 117

ENTRETIEN AVEC SALVATORE SCIARRINO 135

GÉRARD PESSON
HERACLITE, DEMOCRITE ET LA MEDUSE 143

CATALOGUE DES ŒUVRES, DISCOGRAPHIE 151

L'EXPLORATION DU BLANC

Martin KALTENECKER

L'œuvre de Sciarrino est singulière et paraît offrir peu de prises au commentaire. Secrète, souvent déconcertante, elle ouvre assurément un de ces "univers insoupçonnés" dont parle Proust; plutôt qu'un discours, elle figure une *voix*, nous suggérant, de manière fallacieuse peut-être, d'en chercher l'unité profonde du côté d'un moi, d'un "sujet", de catégories psychologiques que la modernité, dès longtemps, a voulu suspendre. Avec une curieuse obstination - "mon catalogue ferait pâlir d'envie un octogénaire" ⁽¹⁾ - Sciarrino parcourt un univers toujours le même, en une sorte de repli où le sujet, fasciné par un monde sonore que lui seul entrevoit, en transcrit inlassablement les images. Sciarrino est né à Palerme, il a vécu à Rome, à Milan, dirigé pendant un temps le Teatro Communale à Bologne, puis s'est retiré à Città di Castello, assurant un enseignement intermittent. Curieux contraste au fond entre cet isolement croissant, voulu, et une réputation qui en fait l'un des compositeurs italiens les plus joués de notre époque.

Sciarrino a trouvé sa voie, à la fin des années 60, en rompant avec ce que l'on pourrait nommer le modèle darmstadtien: il trouve alors cette couleur particulière faite d'un flot continu de sons, tissé de souffle, de bruits infimes, d'harmoniques, de

1- *Annales de mes tables* (texte inédit)

petits groupes d'événements microscopiques formant un timbre global. Cette rupture libératoire semble avoir laissé d'ailleurs quelques traces traumatiques: Sciarrino est hanté par l'idée de devoir défendre sa musique contre l'impossibilité de lui appliquer des analyses numériques précises, et il attache beaucoup d'importance à son écriture pour piano, toute en arabesques et glissandi, retrouvant, dit-il, en un "geste anthropologique", la position naturelle de la main. Dans sa 3^{ème} Sonate, une musique "à la Darmstadt" est d'ailleurs citée: "Des nuages démesurés de matière sonore se contractent et se dilatent périodiquement, en une sorte de chaos pulsé. Dans la phase d'intensité maximale, des sons isolés sont lancés à travers tous les registres, puis deviennent de plus en plus denses, alors que la vitesse augmente, le staccato devient legato, on débouche sur de nouveaux nuages, qui marqueront le discours qui suit. Cette manière de balayer un chaos par différents systèmes produit une accélération du style et du temps: nous voyageons en avant et en arrière dans l'histoire. L'oscillation n'est pas grande, elle couvre trente années environ (...). Refusant tout usage citationnel de ce qui préexiste, une mise en perspective historique peut irriguer l'imagination musicale - et justement, des fragments de Boulez et Stockhausen, modèles de référence, ont été mêlés au discours."⁽²⁾ Sciarrino quitte donc cette voie royale de l'histoire, celle de la musique allemande menant de Bach à Schönberg via Beethoven et Brahms. Sa plus haute admiration va vers Mozart et la musique romantique - et son œuvre s'inscrit, me semble-t-il, dans un rapport originel et fondateur à la Nature, celui-là même qui définit le Romantisme. Il n'est d'ailleurs que de lire les titres de ses partitions pour reconnaître le thème récurrent de la descente aux enfers, de la fusion avec la nature, singulièrement de la nuit, pour voir se profiler les thèmes orphiques chers aux poètes romantiques, puis à Schubert, à Schumann, à Wagner. La nature n'est pas pour lui un réservoir de proportions numériques ⁽³⁾, une leçon de structure, c'est un environnement où l'on puise des effets, des ambiances acoustiques. Et il faut se souvenir que chaque projet d'innovation a été lié, dans l'histoire de la musique, à ce retour vers la nature, une autre nature - le *Sturm-und-Drang* se voulait, tout comme la musique atonale de Schönberg, une transcription plus fidèle des mouvements de l'âme, les futuristes italiens, comme Stravinsky et Debussy avant lui, désiraient retrouver une nature plus innocente, plus pure, plus rude, et qui

2- *Réflexions sur la 3^{ème} Sonate* (texte inédit)
3- A l'exception du nombre d'or

ne soit plus trahie par une rhétorique conventionnelle et figée. Relisons par exemple cette page de Wagner, programmatique, en songeant au refus du langage post-sériel dominant de la part de Sciarrino: "La mode n'est pas ainsi une production créatrice autonome, mais une déduction artificielle à partir de son contraire, la nature. La mode invente de façon mécanique, et le mécanique se distingue de l'artistique en ce qu'il procède par déductions, allant d'un moyen vers un autre, pour ne produire qu'une machine - alors que l'artistique procède à l'inverse, laissant derrière lui tous les moyens l'un après l'autre, pour aboutir enfin à la source de tout moyen, de toute déduction, à la nature, satisfaisant rationnellement un besoin profond." Il faut retrouver, dit Wagner, "cette vie défigurée par la mode"⁽⁴⁾, et voilà assurément le point de départ de bien des recherches: cette même foi un peu naïve dans les vertus inépuisables du réel se retrouve chez Sciarrino, tempérée par l'ironie. Sa musique est parfois au bord de l'imitation - les mouettes de *Motivo degli oggetti di vetro*, la volière du 2^{ème} Trio, les caillles de *Lohengrin* répondent au coucou de la 1^{ère} Symphonie de Mahler. Et les musiques nocturnes de la 7^{ème} Symphonie paraissent se prolonger encore dans *Che sai, guardiano della notte?* - sons furtifs, froissements d'étoffes, insectes emportés par une brise douce⁽⁵⁾.

Cette obsession du *Naturlaut* nous mènerait encore du côté de Debussy: "Qui connaîtra le secret de la composition musicale? Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau, déposent en nous de multiples impressions. Et, tout à coup, sans qu'on y consente le moins du monde, l'un de ses souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical."⁽⁶⁾ Il n'y a peut-être pas de plus juste exergue à la musique de Sciarrino, et il faut porter à son crédit d'avoir su éviter, combattant son ingéniosité de "transcripteur", l'écueil si menaçant d'un art rétrograde qui eût tablé sur une profondeur ou un impressionnisme convenus alors même que les calculs de structure ne l'endigueraient plus. Un système de pensée paraît affleurer chez lui dont on aurait pu déduire une toute autre musique - élégante simplement, sténographie subtile d'atmosphères. Chez Sciarrino, au contraire, c'est une attention sidérée, radiographiant et filtrant l'objet sonore pour en faire un objet musical - ainsi, de même que le coucou de Mahler chante comme par hasard une quarte, sur quoi se construit tout le mouvement, *Il Motivo* déconstruit par

4- *Das Kunstwerk der Zukunft, Sämtliche Schriften*, III, Leipzig, Breitkopf & Härtel, p.58-59.

5- Sciarrino a composé un *Kindertotenlied* qui reprend le texte du premier lied de Mahler. Comme le violon désaccordé du second mouvement de la 4^{ème} Symphonie, le piano de *Immagine di Arpocrate* est accordé un quart de ton plus haut pour scintiller dans l'obscurité.

6- Cité par Stefan Jarocinsky, *Debussy*, Paris, Seuil, 1970, p.11.

anamorphose musicale (coupes, interversions, collage) le paysage balnéaire vu à travers ce prisme déformant que mentionne l'épigraphe⁽⁷⁾.

Cependant, l'art de Sciarrino ne coupe jamais vraiment le lien ombilical avec la musique tonale, ses gestes, ses formes - il la cite comme ombre qui défilerait derrière le discours. Parlant de son bureau, de sa table de travail, Sciarrino écrit: "Vers trente ans j'ai reconnu cet instinct royal à renfermer, comme dans l'Arche, un exemplaire de chaque chose: fragments archéologiques authentiques (et quelques faux que j'avais bricolés), monnaies grécques (quelques-unes) et romaines, carènes de navires, lampes à pétrole, reliquats de grand-mère, minéraux, plumes, coquillages, au milieu de tout un répertoire casanier comme sacralisé, soutiré au silence des débarras. Ma *Wunderkammer* commençait pauvrement mais quelle valeur fertile lorsque s'y ajoutait la fantaisie d'un visiteur précoce des musées. Curieux oui, mais toujours enfant."⁽⁸⁾ Le livret de *Cailles en sarcophage* est ainsi un cabinet d'amateur un peu monstrueux, où sont entassées des citations de toute la culture littéraire et philosophique de l'Occident - étrange capharnaüm intellectuel. La *Aspern-Suite* (résidu d'un autre travail scénique) reprend de même des formes musicales anciennes qui reviennent comme des fantômes dont on se moquerait: une ouverture en C martelée par des cordes en harmoniques *saltellato* - une canzonetta ironique évoquant à travers l'hystérie d'un clavecin, d'une flûte, d'un soprano quelque idylle poudrée, alors que le violon et l'alto ajoutent un petit vent bruissant - une passacaille dans un $2/4$ obstiné décliné par des coups de langue réguliers dans la flûte - un nocturne avec gammes, soupirs et tierces alternées... Et pourtant, les citations textuelles (comme celle du *Gaspard* de Ravel à la fin de ... *de la nuit*) sont relativement rares chez Sciarrino - son art est du côté d'avantage de l'allusion, de la tradition effleurée, sous-entendue, dissoute dans de longues trames presque silencieuses. Il aime d'ailleurs à mettre en musique des fragments tronqués, comme l'aphorisme de Wittgenstein ("Ce dont on ne peut parler, il faut s'en taire") dans *Un'immagine d'Arpocrate*: seul "... darüber muss man schweigen" est repris, et c'est à l'auditeur de compléter ce blanc que figurent les points de suspension. Il en va de même dans la musique - comme dans la caverne de Platon, les ombres des discours et des formes défilent silencieusement. *Allegoria della notte* prend appui sur le *Concerto*

7- "Sur la chaudière que porte l'un des démons sur la tête, on aperçoit une image reflétée: la fenêtre de l'atelier de Bosch".

8- *Annales de mes tables*

pour violon de Mendelssohn, dont l'incipit est cité, prolongé ensuite par un *si* insistant, gelé, au début de l'œuvre. La comparaison avec *Accanto* de Lachenmann s'impose, où le *Concerto pour clarinette* de Mozart, enregistré sur une bande que le soliste fait entendre à quelques rares endroits en montant le son, défile tout du long. Cette différence "technique" (jamais chez Lachenmann, le soliste ne "touche" à la partie mozartienne) symbolise ce qui sépare profondément deux univers qui peuvent par certains aspects se ressembler (bruits créés par les instruments formant des trames où apparaissent rarement des hauteurs reconnaissables). Sciarrino compose un éloignement, mais se retourne vers un monde naufragé comme Orphée vers Eurydice, alors que Lachenmann, avec les mêmes moyens quasiment, le détruit. Chez les deux, on entend comme un refus de la musique, refus aussi d'une rhétorique banale et triomphante, un peu trop sûre de ses effets; mais l'art de Sciarrino, même à tavers l'ironie, est placé sous le signe d'une mélancolie, d'un refus doux et complice de ce qu'elle récuse, alors que Lachenmann intervient plus radicalement pour transformer l'écoute. Sciarrino, je l'ai dit, c'est avant tout une voix qui se retire dans l'ombre où il faut aller la chercher; Lachenmann, c'est encore un discours, plus âprement social et plus exposé, là où Sciarrino se nourrit d'une nostalgie ironique épris de la perte. C'est d'ailleurs là le point d'ancrage des habituelles critiques adressées à Sciarrino - et que résume cette petite vignette due à la plume de Ulrich Dibelius: "La perception est constamment menée, par ce qui est à peine audible, par des situations extrêmes et au bord de se rompre, par une virtuosité démultipliée ou des indications seulement schématiques, vers ces régions où commence le silence: sorte d'occultisme musical qui paraphrase, au moyen des échos de formes anciennes, d'attitudes passées et de traces effacées de la tradition, bien davantage son éloignement, au lieu de s'exposer, par un renversement nécessaire, au présent."⁽⁹⁾ Il faut cependant tenir compte du contexte italien, pour tempérer ce reproche - d'une culture qui, depuis la Renaissance, s'est construite dans le domaine de la pensée à coups de citations, de gloses, de centonisations, tenant lieu de réflexion authentique; il suffit de rappeler qu'en Italie, un Massimo Cacciari est considéré comme un philosophe. Il y a chez les intellectuels italiens souvent comme un penchant à s'identifier sans autre forme de procès à des "expériences" anciennes, à se reconnaître dans telle

9- Ulrich Dibelius, *Moderne Musik*, II, Mainz, Piper-Schott, 1989, p.297.

citation qui peut construire une identité. D'où par exemple l'appareil mythologique dont se parent les partitions de Sciarrino - mythologie que l'on tente de réactualiser en y projetant des analyses anthropologiques destinées à lui injecter une saveur ou une obscurité nouvelles. D'une certaine manière, les œuvres de Sciarrino s'avancent larvées, suggérant une profondeur, un ailleurs que la musique, simulacre savant, réalise tout autrement. La préface de *Fauno che fischia* tourne autour de cette ambiguïté - et la contourne: "Mais on dira que j'y crois encore. Et on dira qu'aujourd'hui, les êtres surnaturels ont tous disparu. Certes, celui qui n'emploie guère son temps à des études humanistes de nature variée sera plus malin, et ne pourra jamais croire que d'autres puissent encore les rencontrer - les faunes; et que l'on peut se familiariser avec eux au point de les convoquer parfois autour de notre table de travail pour qu'ils sortent de l'obscurité profonde de la maison, des recoins les plus sombres de notre jardin mental". Tout cela doit s'entendre *cum grano salis*; Sciarrino poursuit: "Le titre, formé de mots que tout le monde peut comprendre, est pour moi le seul bout de l'œuvre qui communique déclarément quelque chose de personnel, et je me sers de lui comme d'un messenger fidèle, même s'il parle souvent de manière chiffrée. Catalyseur d'idées, il porte de bons conseils, des désirs, des fantasmes, des choses vues. Il peut même fournir à l'auteur des associations cachées. (...) Il s'agit ici d'un titre figuré, pour exorciser ceux qui prétendent que la musique n'est jamais descriptive, ou ceux au contraire qui voudraient y voir décrits d'agréables fantasmes, de ceux précisément qui apaisent et rendent faciles en apparence les rapports entre nous et le monde."

On peut donc ignorer, on doit outrepasser, cette préciosité littéraire - et on doit répondre à Dibelius en soulignant l'originalité, la force nouvelle de ces filtres qui servent à Sciarrino pour se situer face au passé - la balance penche inévitablement du côté de la recherche des sonorités nouvelles et insoupçonnées. "Presque toutes ces innovations techniques sont nées à ma table, écrit Sciarrino. Intuitions vérifiées par la suite quand les images étaient coagulées en sons et en hiéroglyphes. En fait, la table équivalait, pour un compositeur, à une enclume, un oreiller où se forment des rêves pour les autres. Ces inventions apparemment instrumentales naissaient précisément d'une exigence constructive et non expérimentale. Dans les premières années, il a fallu parfois rectifier la mire et préciser, approfondir un résultat dans les compositions

suivantes. Mais ce contrôle agissait sur le sens, jamais seulement sur la technique ou la notation. On dit que j'ai inventé beaucoup de sons - mais ce n'est pas la découverte d'un seul son qui importe. certains sons, parmi mes plus caractéristiques, ne m'appartiennent pas vraiment. On me doit de les avoir assemblés pour qu'ils deviennent musique - 'je les portais jusqu'aux confins du langage'.⁽¹⁰⁾ Cette évolution, continue, agrège Sciarrino à ces compositeurs dont les différentes œuvres nous semblent les mouvements d'une œuvre unique - il n'y a pas plus de "progrès" chez lui que chez Schubert, Chopin ou Ravel.

De ces sons, l'asymptote est le silence - c'est en lui que viennent se noyer les hauteurs, dont le maniement définit encore si souvent le discours d'un compositeur - horizon ou pierre d'achoppement. Sciarrino sait d'ailleurs jouer de ces variations de la perceptibilité, laissant apparaître soudain, sur la texture fondue des harmoniques, quelques intervalles qui résonnent clairement - comme le motif des *campane*, *campane* que fredonne Elsa dans *Lohengrin* ou ces airs compressés, qui apparaissent, au début de *Efebo con radio* comme de petits déchets que l'on ramasse avec tendresse:

10- Annales de mes tables

Certes Sciarrino reste fasciné par ce qui est brillant, dans un sens presque optique de nouveau - en témoignent les *Caprices* pour violon ou les *Nocturnes brillants* pour alto, son écriture pour les cordes, les pièces pour flûte. Mais il sait aussi estomper, ternir par des techniques précises un éclat trop séduisant - la douceur n'est que furtive, promesse vite retirée. Il y a chez lui un art du *a contrario*, qui sait décevoir l'auditeur sans pourtant le heurter, une façon d'ironie formelle (ce que le compositeur définit comme "forme anti-rhétorique") où l'extrême dilatation temporelle figure le nadir du sens. *Immagine d'Arpocrate*, dédié à ce dieu égyptien du silence, représenté l'index appuyé sur les lèvres closes, marque sans doute le paradoxe à son extrême. Comme les *Altenberg-Lieder* de Berg exigent une centaine de musiciens pour jouer dix minutes, un grand orchestre, un chœur et un pianiste ne produisent ici, pendant plus de trois quarts d'heure, qu'une rumeur lointaine! Il n'y a pas à proprement parler chez Sciarrino de développement, de processus - il y a un travail mouvant sur la fusion des couleurs aboutissant à ce qu'il nomme un "timbre résultant": "Les Anciens voyaient une correspondance entre micro et macrocosme. Nous, pour notre part, ne nous rapprochons que rarement d'une telle énigme, et on peut s'étonner qu'ici (dans *Da a Da Da*) l'exubérance de l'infiniment petit réssuscite ce mirage de manière sonore. L'édifice n'en est pas une simple somme, une superposition, mais se construit à partir de la synthèse du son. A la base nous trouvons un concept dont la formulation, une fois achevé l'édifice, doit le célébrer: le timbre comme résultante. Et si celà est une chose facile à concevoir de nos jours à notre pensée, à laquelle les machines obéissent, quand l'œuvre fut composée, cela semblait une intuition très osée. Chaque groupe d'instruments est filtré à travers une gamme en quarts de tons par *scordatura*. L'ensemble, la partition définitive, est recomposée à partir de grumeaux sonores hétérogènes, complexes et d'une intonation changeante. On peut dire que cet orchestre illimité serait comme l'utopie d'une musique de chambre subtile - et que sous-tend peut-être une utopie sociale. Les turbulences de la matière, les constellations qui viennent s'échouer lentement sur le silence sont produites par l'agrégation et le redoublement des unités. Le silence est à son tour "représenté", le vide rendu palpable par une lumière intérieure qui décroît".⁽¹¹⁾

Assez curieusement, ces œuvres-là paraissent évacuer d'une

11- Catalogue de l'exposition *L'immagine del suono*, Milan, 1985

certaine façon la dimension temporelle, les événements, comme Sciarino le dit plus loin, se disposant davantage dans l'espace que dans le temps, réalisant l'exclamation de Parsifal: "*Hier wird der Raum zur Zeit!*". L'art de Sciarrino (presque à l'insu du compositeur, pointant toujours quelque profondeur culturelle ou anthropologique), entretient ainsi des rapports étranges avec l'*optique*, jouant sur un échange perceptif entre l'œil et l'oreille. Pour revenir encore une fois vers l'homme (lequel décrit avec émotion des nuages se déchirant pour laisser apparaître la clarté de la lune ou la lumière trop vive de certains paysages toscans, celle des tableaux néo-classiques), peut-être n'est-il pas indifférent de savoir qu'il a longtemps été tenté par le dessin. Et il note encore: "Pour chacune de mes œuvres je me souviens de l'orientation des fenêtres, c'est à dire sous quel jour elles ont vu le jour; j'en garde chaque nuance et l'heure et la saison, sauf pour *Ai limiti della notte* que j'ai fini de recopier dans un hôtel à Paris, de nuit justement, et, très franchement, j'ai oublié l'orientation de cette dernière table..."⁽¹²⁾ En 1985, Sciarrino a exposé les graphiques qui précèdent ou accompagnent la réalisation de presque chaque partition, visualisation indispensable pour saisir la forme et, parfois, l'expliquer. Il y a là tout un héritage *gestaltiste*, une conception non-vectorielle de la forme, qui rapproche Sciarrino de Ligeti et de Xenakis, et qui, à considérer les éléments, pense par groupes et grappes, calculant l'indifférence naturelle de la perception à certains détails où d'autres compositeurs ancrent la justification même de leur langage.

Ce flottement espace/temps n'est pas par ailleurs sans dangers: ainsi, dans une grande partie de la musique de chambre, l'intégration du piano (les glissandi répétés) n'est guère que visuelle, cohérente seulement sur le papier - et quelques œuvres orchestrales laissent entr'apercevoir comme l'écueil d'un art simplement décoratif, une sorte de papier peint d'une rare finesse - le diorama de la nuit... Mais là réside aussi l'originalité de cet art - comme par agrandissement, grossissement ou miniaturisation, un événement est focalisé ou au contraire éloigné: on dirait que le compositeur, avec tout un arsenal de loupes et de verres grossissants, photographie le frottement d'un archet sur une corde et en tire tout un caprice, ou bien retourne une longue-vue pour éloigner, indifférencier un concerto romantique. Il y a là un jeu sur la perception de la surface, perception brouillée, troublée, ou au contraire trop proche de son objet, qui sug-

12- *Annales de mes tables*

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"⁽¹³⁾. 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