
teur, car elle est tellement stylisée que tous les traits individuels de son auteur se sont perdus, sublimés, détruits ou mortifiés - mais le titre fait encore partie de l'auteur, comme le reste de l'appareil littéraire, l'épigraphe, le choix des textes.

Observez-vous une évolution de style dans votre œuvre ?

J'ai pensé à un moment faire une sorte d'anthologie de mes propres œuvres, reprendre d'anciennes pièces comme Boulez l'a fait souvent. Mais j'y ai renoncé et l'anthologie se constituera d'elle-même, c'est le temps qui s'en chargera, ce n'est pas à moi de construire déjà un petit musée Sciarrino avant de mourir. Parfois, effectivement, je corrige une œuvre ancienne, mais par une œuvre nouvelle, je règle mieux l'objectif : la *2^{ème} Sonate* corrige ainsi la première. J'écris continuellement et naturellement j'ai l'impression d'un approfondissement, même si ma musique dans un sens est plus légère, qu'elle est faite de moins de choses. Mais elle me semble avoir maintenant plus de prise, plus de poids. Les premières œuvres étaient comme des fenêtres qui s'ouvraient sur un monde riche, inquiétant souvent ; les dernières me paraissent plus dépouillées, plus cruelles aussi, désenchantées ou ironiques, plus directes.

Propos recueillis par M.Kaltenecker et G. Pesson

HERACLITE, DEMOCRITE ET LA MEDUSE

Gérard PESSON

Dans un texte inédit⁽¹⁾, Salvatore Sciarrino parle, non sans fierté, d'un "son Sciarrino" qui se serait élaboré au cours des années soixante. Dans un autre texte, il s'amuse à retrouver sous la plume de bien des compositeurs sa signalétique, quand ce ne sont pas ses propres intuitions sonores. Lorsqu'il joue ainsi à revendiquer la primeur de bien des trouvailles instrumentales, ce n'est pas pour poursuivre les contrefacteurs, mais, sans doute, pour signifier que sa musique est née de cette matière, de ce style qui aurait comme préexisté à l'écriture elle-même. L'œuvre est désormais tout entière ce son-là.

Ce qui rend difficile l'approche de la musique de Sciarrino, ce n'est pas tant son apparente complexité que cette non-médiateté du style, cette compacité du sujet et de l'objet qu'on retrouve chez lui à toutes les échelles, chaque pièce étant comme le fragment d'un grand tout - l'œuvre complet - méthodiquement décliné instrumentalement. Chaque figure sera systématiquement éprouvée dans toutes les combinaisons instrumentales, comme s'il s'agissait de tourner

1 *Annali del mio tavolo*
(1985)

autour d'un objet musical, d'en rendre le volume par un relevé exhaustif, chaque oeuvre pouvant être la réécriture d'une autre. La multiplicité des oeuvres est comme inversement proportionnelle à l'unicité obsessive de leur matière. Sciarrino dit lui-même que la théorisation est chez lui postérieure et porte sur des ensembles d'oeuvres.

Sciarrino, qui a souvent insisté sur le rôle de la mémoire dans la perception formelle de ses oeuvres, introduit l'auditeur dans un univers cylindrique où chaque figure sera répétée, tôt ou tard. Il ne s'agit pas là de variation d'ailleurs - la variation supposant une objectivation du matériau étrangère au faire sciarrinien. La sensation qu'on peut avoir de ce qui a "muté" à partir d'un énoncé est toujours troublée dans la forme sciarrinienne qui est faite de subtiles discontinuités. Il faudrait, comme le faisait Adorno à propos de Mahler, parler de *variante*. La variante sciarrinienne met la mémoire en défaut - est-ce bien ce que j'ai déjà entendu ? L'auditeur de la musique de Sciarrino se pose toujours cette question. Cette inquiétude pourtant ne se donne pas comme problématique : la musique de Sciarrino escompte le plein en posant le vide et est en somme plus confortable, du point de vue de l'auditeur, qu'elle ne voudrait se l'avouer. L'inquiétude est pourtant bien à l'oeuvre chez Sciarrino mais, quelque part imprécisément entre l'écriture et la perception, entre l'*écart* et la répétition.

Le traitement instrumental, poste stratégique de l'élaboration de ce "son sciarrino", est totalement homogène au langage. En ce sens Sciarrino n'instrumente pas sa propre musique et l'on peut dire qu'il parle sa propre langue sans aucun accent tant le média instrumental est adapté au discours. Ce qui expliquerait que Sciarrino ait tenu par ailleurs, comme pour se libérer de ce "dialecte" tyrannique, à instrumentaliser ou à arranger des musiques préexistantes. Il a cherché le son instrumental dans la marge de l'usage, mais d'une manière tellement systématique, appliquée, qu'il a échappé à l'œil rencontré par beaucoup de ses contemporains : l'*effet*. Son vocabulaire sonore est profilé dans le discours dont il ne se distingue pas, de sorte qu'on n'y sent aucune de ces coutures, de ces gestes qui dans beaucoup de musiques tiennent lieu d'invention. A l'initiation de cette recherche instru-

mentale, Sciarrino a posé le problème de l'écoute. L'auditeur doit se rapprocher d'une mutation qui se fait devant lui et qui doit l'interroger. Le référent de ce renouvellement du traitement instrumental est un point zéro - le silence - à partir de quoi toute la poétique va se constituer. On pourrait dire qu'elle va se "reconstituer" car il y a l'idée d'un recomencement dans cet effacement sciarrinien de la matière musicale. Une fois ce vocabulaire reforgé, transparent, souple, labile, un langage peut investir chaque oeuvre, prudemment, interrogativement. C'est alors que le langage "explore" la forme dans un rapport délibérément non structurel. Ce "tâtonnement" du discours qui pourrait être pris à défaut à l'échelle d'une oeuvre isolée mais qui devient, à l'échelle de l'oeuvre entier, assurance superbement dubitative, est souvent emblématisé dans les titres par les références à la nuit (voir aussi *Exploration du blanc*). Nuit exploratoire toute pleuplée de fantômes acoustiques : le son sciarrinien, fragile, prêt à se briser est, sans jouer sur les mots, véritablement un spectre - du son, on ne "voit" souvent même que le squelette : souffle, harmoniques, bruit détourné. Ce qui existe et tire notre attention comme pour la dernière fois est près de se rompre. Travaillant souvent aux marges de l'audible, Sciarrino crée une tension - le muscle de sa musique - entre l'interprète de qui il exige retenue et virtuosité, et l'auditeur qui doit en somme "s'approcher".

L'esthétique sciarrinienne s'est bâtie avec beaucoup de sûreté et dirait-on d'obstination, selon un principe radical d'exclusion de toute banalité du vocabulaire - la rhétorique apprise ressurgissant de manière souvent ludique dans les titres ou dans les formes - c'est le pas-de-deux que danse Sciarrino avec la tradition. Il a en quelque sorte précipité, caricaturé la formation d'un style en radicalisant l'opération du choix obligé dont le principe tiède qui "rend moral le style est en fait à la base de la soi-disant création artistique"⁽²⁾. Sciarrino ayant très tôt refusé en bloc la rhétorique déjà cristallisée de la modernité dominante des années 50-60, transforme son refus en une exploration qui l'affilierait assez au *Roderick* de *La chute de la Maison Usher*, "ange du bizarre". Seule la transgression et la différence prévalent. L'effet de rupture que semble introduire cette nouvelle langue musicale est, encore une fois, subtilement tempéré par un profil parfois hérité de l'histoire.

De la nature du son au son de la nature, l'oeuvre révèle son ambition de n'être pas seulement un morceau chaque fois de langage concret, objectif, mais la partie, toujours provisoire, partielle, l'écran transparent d'une nature essentielle, donnée inconnaisable. La beauté singulière de cette oeuvre tient toute dans cette ouverture qui la fragilise. Dans cette manière qu'a l'oeuvre de se répéter en se décantant toujours davantage, entre une part de septicisme non dépourvu d'idéalisme (trait commun aux chantres de la nuit) - l'œuvre est un écho, un filtre de sens et de signification, d'affect, qui réfléchit mais qui ne retient rien : "L'horreur ressentie par qui se sent miroir et absence, cloue l'artiste moderne à son destin : l'écho réfléchit mais il ne retient pas, de même que l'oeil qui ne peut pas se voir" ⁽³⁾.

Cet écho sans mesure, ce temps sans durée, la musique de Sciarrino en joue en l'échantillonnant. Mais l'auditeur sera-t-il prévenu du degré de réalité de ce simulacre ? Y aurait-il, au bout de ces ténèbres raffinées, aussi désenchantées qu'ardentes, une vérité à saisir autre que l'identification mi-provocante, mi-naïve d'un geste à son modèle ? Sciarrino défend qu'un cri d'oiseau réel ou imité a le même poids pour la perception. La différence de champ appartient pour lui à la potentialité qu'aura l'auditeur d'associer affectivement des éléments, de repartir avec la mémoire les espaces minuaturisés qu'il propose à la perception. La profondeur de cet espace métaphorique est fragile, incontestablement, car il fait crédit à l'auditeur - c'est à la fois sa richesse et ce par quoi on peut l'attaquer aisément. Pas de langage plus offert, plus transparent que ce bruissement mimétique qui veut attirer l'attention par sa ténuité interrogative. La manière dont il se dérobe en fait une morale sur laquelle on verrait assez, régnant en figure allégorique, le fameux couple paradoxal qui résume les antagonismes dans la perception du monde : le vieil Héraclite, pleurant sur le destin des hommes, et le jeune Démocrite en riant, un verre à la main.

La vérité de cette oeuvre serait donc dans la confiance (qui ne va pas sans distance) en un modèle, vecteur perceptuel, affectif mais aussi culturel, littéraire. L'imaginaire sciarri-nien est particulièrement lettré. Chaque oeuvre porte en son titre ou même dans de petites introductions qui n'ont jamais

3 Note liminaire à la partition de *Lohengrin*
Editions Ricordi.

de caractère technique mais sont autant de réflexions poétiques sur l'écriture, une image, une message qui ont mission d'assumer la profondeur. En ce sens, le *métatexte*, dans l'oeuvre de Sciarrino, nourrit poétiquement la musique. Lire le volumineux catalogue des œuvres de Sciarrino permet déjà d'entrer dans ce monde imagé. Mais chaque œuvre est elle-même accompagnée d'un message supplémentaire, d'une inscription qui n'est pas qu'une indication d'écoute mais bien aussi la surnourriture visionnaire que Sciarrino donne à sa production. Les didascalies, par exemple, dans le *Lohengrin*, sont presque une glose au texte de Laforgue, un texte muet qui pèse plus qu'une simple indication. L'apparat textuel n'est qu'une autre façon d'assurer la bonne transmission des images. Le "retour à la nature", Debussy en est le meilleur exemple, procure au musicien un fonds modélisé qui fait de lui un transcriveur. Sciarrino se définit volontiers comme un "visionnaire" qui doit "coaguler les images en sons et en hiéroglyphes" ⁽⁴⁾.

La nature comme modèle implique un geste d'essence assez romantique qui réintroduit pleinement le sujet, l'affect, la personne. Sciarrino est sans doute un des très rares compositeurs d'aujourd'hui à avoir écrit un texte autobiographique (Annales de mes tables) qui révèle, au-delà des anecdotes personnelles et des réflexions sur l'écriture et sur l'enseignement, la volonté d'accompagner l'œuvre d'une sincérité incarnée - autre aspect de cette compacité du sujet et de l'objet. Dans ses titres, dans ses dédicaces, dans la datation précise de ses partitions - lieu et date (telle ou telle pièce, par exemple, composée en une nuit) -, c'est-à-dire principalement dans le *métatexte*, l'homme est là qui resoude la création à l'affect, la commente, l'étonne d'un temps objectif ; il nous tend la feuille à peine sèche. Ce don cependant ne va pas sans contradiction. La confession connaît son contraire simultané que dit aussi le musicien et son œuvre : désir de retrait, fuite, sentiment de la vanité du monde (Héraclite et Démocrite).

L'auteur, dit Sciarrino, parlant en fait de lui, "toujours plus fuyant, détaché et sceptique" ⁽⁵⁾, s'il doit fuir le succès ou la renommée, doit aussi, en soi-même, pour avoir "plus grande conscience, abandonner la vie tranquille". La composition,

4 *Annali del mio tavolo*,
op. cit.
5 Ibid

"cette méduse quotidienne", est pour Sciarrino le lieu d'un combat certes, mais aussi le medium poétique d'une quête de sagesse, accomplie "sans flétrissement et sans illusion". La composition devient alors ce travail constant, forcené contre la matière, cette presque fatalité qui fait naître une œuvre "du sillage à peine refermé d'une autre" ⁽⁶⁾. Il y a du vieux poète chinois chez Sciarrino, combinant le renoncement et la lutte pour son expression suprême qui n'est peut-être, ainsi que dit Du Fu, "que le reflet des nuages", mais veut dire "la vérité du jour". Voici bien la dimension héroïque de cette œuvre qui voudrait "porter les sons jusqu'aux confins du langage" ⁽⁷⁾.

Cette contradiction - le don et la fuite - se renoue plusieurs fois entre l'écriture et la perception. La musique de Sciarrino peut être, malgré parfois la volonté de son auteur, malgré l'aridité de son vocabulaire, séduisante ; elle trouve pourtant moins de commentateurs que sa géographie très littéraire pourrait légitimement en ameuter, elle se dérobe à l'analyse, évite les questions. Sans doute parce qu'elle ne s'aligne pas à ce modèle de transmission/réception qui a été assigné à l'artiste moderne. Malgré sa modernité, il y quelque chose d'inactuel, au sens nietzschéen, dans l'œuvre de Sciarrino qui égare malicieusement la critique. La langue s'affirme, l'écriture s'obstine, les figures se répètent mais le "message" hésite, tremble. Ces matières sonores finement réticulées sont autant de plissemens contraints par une fracture - la beauté énigmatique de cette musique - : la culpabilité. Conjuguée à un hédonisme lettré, la culpabilité devient un septicisme qui interroge à chaque instant l'acte d'écrire et encadre cette discipline obsessive dans la psyché sciarrinienne, autre inquiétude romantique : la révélation de soi-même.

Ainsi la modernité sciarrinienne a-telle un double fond qui n'est pas seulement la tradition sur quoi se base toute innovation mais aussi une historicité diffuse qui est autant blessure que récompense d'un effort d'aridité. C'est sans doute une des beautés subtiles de la musique de Sciarrino que d'enchâsser dans un vocabulaire nouveau le souci crypté de "ce qui a existé", d'inscrire dans l'œuvre un texte, la couleur d'un instrument, le jeu d'une forme ancienne qui n'ont

6 Ibid
7 Ibid

jamais valeur de citation car ils sont intégrés, "digérés" par le langage. Cette assimilation de ce qui préexiste est à vrai dire plus qu'un jeu calculé chez Sciarrino, elle devient un instinct : "La part la plus subtile de l'intelligence et de la composition est bien de faire de la pensée un instinct qui devienne une affinité profonde avec les *choses de la culture*" ⁽⁸⁾.

Cet instinct est au cœur de l'hédonisme cultivé et de la culpabilité qui inventent le *simulacre*. Voici où l'inquiétude, la responsabilité qui investit le compositeur, convoquent l'ironie. La tradition devient alors légère, presque "décorative". Réveillée par la virtuosité elle retrouve le geste qu'une nouvelle écriture peut investir. Toute l'œuvre soliste de Sciarrino se base sur cet équilibre instable entre le geste ancien et la recherche d'une nouvelle matière sonore (voir les sonates pour piano, les *Caprices* pour violon) dont les interactions ne vont pas sans maniérisme, sans préciosité. La démarche de Sciarrino transcriveur ou philologue musical est dans le droit fil de sa recherche de compositeur : une exaltation presque ravélique dans la difficulté technique à résoudre, dans la prouesse de métier à réaliser. De 1982 à 1989 il écrit dix-huit cadences pour des concerti de Mozart, comme un maître qui veut toujours apprendre en copiant les antiques. Il transcrit des chansons vénitiennes du 18ème siècle, une œuvre de Guillaume de Machaut et, plus récemment, il a donné une version pour orchestre d'après l'original pour piano et chant de la *Giovanna d'Arco* de Rossini.

Mais l'énorme catalogue de Sciarrino, sa production constante, son travail "archéologique" sur des œuvres du répertoire, toute cette énergie conquérante face à la matière musicale ne masque pas le doute, la fracture qui traverse cette œuvre et qui en fait le prix. En ses unités toutes transitoires, chacune n'étant qu'une parcelle exagérément grossie d'une totalité impossible, ou la miniaturisation d'une grande rumeur, l'œuvre de Sciarrino réfléchit sur le mystère, sur l'inanité, "l'inanité sonore" pour citer Mallarmé : "Il est un point unique en moi où se manifeste l'ineffable présence de l'art. Je l'entrevois à travers des fissures de douleurs et des tensions, quand soudainement, je ramène à la surface quelque chose de mystérieux arraché au fond de l'inanité par une part de moi-même" ⁽⁹⁾.

Cette oeuvre, saturée de culture, dubitative, inquiète, ne pose aucune de ses unités comme la transcription définitive, la signification univoque d'un message. Sa belle fragilité est d'accueillir en son geste, en sa matière l'incomplétude, l'infinitude qui lui donne sa profondeur chatoyante, grave et parfois trompeuse. Chaque pièce dans cette oeuvre n'est qu'une image intermédiaire où s'inscrit autant l'ardeur que le renoncement : "nous ressemblons à un laboratoire où aucune expérience n'arrive à son terme" dit Musil cité par Sciarrino. La "méduse quotidienne" a pu être vaincue par Persée qui a su dérober l'oeil unique (la vision subjective) et la dent (ce pouvoir de contestation et de doute qui reste un desapanages de l'artiste). Puis, il s'en va avec son cheval ailé délivrer Andromède. Quant à la suite, on la connaît ; Athéna placera la méduse au centre de son bouclier.

CATALOGUE DES ŒUVRES

Toutes les partitions sont éditées chez RICORDI

- SONATE ; deux pianos (1966)
BERCEUSE ; orchestre (1966-68)
IL QUARTETTO ; quatuor à cordes (des SEI QUARTETTI BREVI) (1967)
AKA AKA TO I, II, III ; soprano et 12 musiciens, textes de Basho (1967-68)
PRELUDE, pour le piano (1969)
DA A DA DA ; orchestre -fragment- (1970)
DE O DE DO ; clavecin (1970)
... DA UN DIVERTIMENTO ; double quintette à vents, et à cordes (1970)
MUSIQUE DE SCENE pour I bei Colloqui de Aurelio Pes ; choeur mixte (1970)
DE LA NUIT ; piano (1971)
ARABESQUE ; 2 orgues (et 4 registreurs) (1971)
GRANDE SONATA DA CAMERA ; orchestre de 24 musiciens (1971)
SONATA DA CAMERA, 16 musiciens (1971)
ESERCIZIO ; piano (1971)
RONDO ; flûte concertante, cordes, 2 hautbois et 2 cors (1972)
ROMANZA ; viole d'amour et orchestre (1973)
AMORE E PSICHE ; opéra en trois actes, livret de A. Pes (1973)
DEUX ETUDES ; violoncelle (1974)
VARIAZIONI ; violoncelle et orchestre (1974)
UN' IMMAGINE DI ARPOCRATE ; piano, orchestre et choeur, sur des fragments de Goethe et
Wittgenstein (1974-79)
SONATINA ; violon et piano (1974)
TRE NOTTURNI BRILLANTI ; alto (1975)
TOCCATA ; clavecin (1975)
TRIO ; violon, violoncelle et piano (1975)
SICILIANO ; flûte et clavecin (1975)
PER MATTIA ; violon (1975)
DANSE ; 2 violons et alto (1975)
PREMIERE SONATE ; piano (1976)
DI ZEFIRO E PAN ; petit poème pour 10 instruments à vent (1976)
ETUDE DE CONCERT ; piano (1976)
CLAIR DE LUNE op. 25 ; piano et orchestre (1976)