

interprétations imprécises, tautologiques, voire erronées. Il était donc utile d'y consacrer un long moment de réflexion et d'écriture.

D'emblée, Michelle Biget-Mainfroy, partant de l'étymon, pose le problème. Au masculin, et du latin *gestus*, le substantif « geste » signifie un mouvement du corps – surtout des bras, des mains, de la tête. Au féminin, du latin pluriel *gesta* (les « exploits »), il prend le sens superlatif que l'on rencontre dans les poèmes épiques du Moyen Âge ; dans les gestes de Charlemagne, Garin de Monglane ou de Nanteuil. Et à l'origine du son musical, surtout, se trouve le geste qui, bien que fondement de l'existence de la musique jouée, n'est pas le seul à la définir. Interviennent d'abord les « degrés de pertinence » du geste, différents selon que l'on a affaire à un neume médiéval ou à une création électroacoustique. « Selon qu'il soit central ou épiphénoménal, écrit Michelle Biget-Mainfroy, la place stratégique du geste varie. À côté du faire – de la gestique –, il faut prendre en compte les structures formelles, fonctionnelles, symboliques, poétiques, expressives. Dans le cas (simple) du geste qui fait vivre l'état musical, on peut accorder au mouvement corporel un statut médiat, entre la neutralité, l'inertie de la partition, et l'exécution. Lorsque l'imaginaire d'un auditeur lui fait percevoir un geste figuré là où il n'y a pas mouvement corporel, le statut est autre. Ces mouvements implicites reflètent éventuellement une pensée structurelle [...]. »

Un choix fut fait, car on ne peut épuiser toutes les fonctions du geste. Ainsi en sont traitées dans cet ouvrage, les implications sociales (tambourinaire, lutrin, chef d'orchestre), la rhétorique au sein de genres anciens (opéra ou dialogue protestant), l'intégration du geste dans un contexte « polymorphe » et parfois « paradoxal » : dans le mélodrame, à la fois genre et technique ; dans le théâtre musical moderne et son ancêtre présumé, Igor Stravinski ; dans les *Graffiti* du compositeur Nicola Cisternino, à la recherche du gestuel et du musical dans le visuel.

Mais le geste peut également susciter un nouveau langage de l'instrument, dont les contraintes furent utilisées par certains compositeurs pour créer des sonorités bigarrées et insolites (en un temps où le timbre n'était pas une préoccupation majeure). Le jazz n'est pas non plus négligé, avec son aspect actuel d'improvisation/composition en temps réel, mis en exergue par des créateurs comme Anthony Braxton, Vinko Globokar, Michel Portal, Irene Schweizer, Jacques Demierre, voire des gens plus proches de nous, comme le tromboniste Yves Robert. Ici, l'on s'attache à l'héritage du free-jazz, et plus particulièrement en France, de 1965 environ à nos jours. Sont analysés les problèmes de contingences techniques, de tessitures, d'attaques, de possibilités de multiphoniques, etc. Enfin, et entre autres encore, l'attention est portée au

geste – ou ce qu'il en reste avec l'apparition, au cours des années cinquante-soixante, d'une articulation qui suit un dessin graphique ou un modèle visuel-géométrique – dans les œuvres d'un Helmut Lachenmann, Michael Levinas, d'un Karlheinz Stockhausen ou de la Finlandaise Kaija Saariaho.

Jean-Noël von der Weid

## Disques Schallplatten

### Hommage ambigu

Luigi Nono: « *Il canto sospeso* » ; Gustav Mahler : « *Kindertotenlieder* » / « *Ich bin der Welt abhanden gekommen* »

Susanne Lothar et Bruno Ganz, récitants ; Barbara Bonney, soprano, Susanne Otto, mezzosoprano, Marek Torzewski, ténor, Rundfunkchor Berlin [Nono] ; Marjana Lipovsek, mezzosoprano [Mahler] ; Berliner Philharmoniker, dir. Claudio Abbado  
Sony Classical 53 360 (avec textes français)

Il a fallu attendre près de quarante ans pour qu'apparaisse un enregistrement discographique du « *Canto sospeso* » de Luigi Nono, que toute histoire de la musique contemporaine mentionne comme l'une des œuvres essentielles de l'après-guerre. Sous la couverture dorée de Sony, portée par les stars de la vie musicale officielle – Claudio Abbado dirige le Philharmonique de Berlin, Barbara Bonney chante la partie de soprano –, l'œuvre si longtemps oubliée semble vouloir prendre une revanche éclatante. Couplée avec les *Kindertotenlieder* de Mahler, elle semble devoir échapper au ghetto de la musique contemporaine. Pourtant, cette production est chargée d'ambiguïté. On sait que l'œuvre, composée en 1956, utilise des lettres de militants et de résistants condamnés à mort durant la seconde guerre (et parmi eux des enfants). Fondée sur une structuration sérielle rigoureuse, développant une écriture vocale (et notamment chorale) nouvelle, le « *Canto sospeso* » frappa en son temps par une expressivité qui démentait le diagnostic d'Adorno sur le « vieillissement de la nouvelle musique ». Massimo Mila écrivit à son sujet un article enthousiaste et pénétrant, « La ligne Nono » : « l'importance d'une pièce comme *Il canto sospeso* dépasse largement l'habituelle satisfaction propre à chaque réussite artistique », annonce Mila ; et il conclut son article par ces phrases : « Pour une fois, l'invention et l'hégémonie de la technique servent à la communication d'un message, et c'est la grandeur de ce dernier, dans la pleine perceptibilité, qui compte. L'émotion que le *Canto*

*sospeso* produit sur des non-musiciens est un phénomène rare de nos jours, qu'on invoque pourtant continuellement : il en va de l'élimination de ce fossé tant critiqué, qui sépare l'art moderne de l'homme du commun, élimination obtenue sans l'ombre d'une concession et sans rien retrancher à la sévère exigence de l'originalité du style ».

Mila avait posé des problèmes qui resurgissent à l'occasion de l'enregistrement réalisé par Claudio Abbado et la Philharmonie de Berlin : l'impact du contenu est mis en relation avec l'exigence stylistique et la destination sociale de la musique. Toutefois, ce qui semblait sceller, pour le critique italien, une nouvelle alliance, précipita justement la marginalisation de la musique de Nono. Il en reste aujourd'hui quelque chose. Le motif de l'engagement qui prend racine chez lui dans la résistance anti-fasciste, a finalement détourné, en se radicalisant, les milieux musicaux de la production du compositeur. Il a lui-même décrit le retournement des institutions contre lui, dans différents entretiens et notamment dans un texte intitulé « Musique et révolution<sup>2</sup> ». A une opposition qui ressemblait fortement à une censure, de la part du milieu traditionnel, correspondit un abandon qui, chez les compositeurs de l'avant-garde, s'apparentait à une excommunication. Boulez ne dirigea jamais le « *Canto sospeso* », et Stockhausen en fit une critique sévère (Nono y répondit vertement lors de deux conférences prononcées en 1958 et 1960, « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui » et « Texte-Musique-Chant »). Le destin du « *Canto sospeso* », œuvre qui semblait capable de briser la barrière posée entre la musique d'avant-garde et un large public, fut d'être peu entendu, et souvent dans de mauvaises conditions. Comme Mila l'avait pressenti, l'œuvre dérangeait moins par son contenu que par le fait qu'il était articulé à une écriture musicale résolument moderne. La musique sérielle semblait inadéquate pour transcrire l'émotion de témoignages aussi poignants. Que Nono introduise, dans les constellations du style post-weberien, la réalité de l'Histoire et des rapports sociaux, dérangeait aussi bien le cercle de Darmstadt, où toute référence extra-musicale était vue avec la plus grande méfiance, que la sphère traditionnelle, où la technique des douze sons était perçue comme une froide aberration. Stockhausen se demanda pourquoi Nono avait choisi ces textes-là, puisque le traitement musical en pulvérisait la compréhension immédiate (« N'aurait-il pas mieux fait de choisir, au départ, des sons et non des textes chargés de sens ? »). Certain critique très en vue à Darmstadt parla d'un infléchissement vers le réalisme socialiste...

Le disque qui vient de paraître nous ramène à cette problématique du sens. Il pourrait apparaître comme une consécration, une reconnaissance au plus haut

niveau, voire même la réconciliation de la musique avec son contenu profond, et celle de l'œuvre avec son époque ; mais tout repose sur un malentendu. Ce disque, qui conserve le souvenir d'un concert, se présente comme une protestation contre les résurgences racistes et antisémites qui ont secoué l'Allemagne ces dernières années. « Nous voulons que jamais on n'oublie le malheur effroyable qu'engendrent la persécution, la torture et l'assassinat d'hommes d'une autre religion et d'une autre race », peut-on lire dans la pochette du disque ; « nous considérons ce CD comme un message de paix ». Le texte est signé par le comité de l'Orchestre philharmonique de Berlin, où l'on trouve les patrons de la grande industrie (de la Dresdner Bank à BASF ou Daimler-Benz, de la Deutsche Bank à Hoffmann-LaRoche ou Hoechst), ainsi que par Claudio Abbado et l'ensemble des responsables de l'orchestre. Mais c'est justement en voulant mettre l'accent sur le sens du « Canto sospeso » qu'il est manqué : les textes de lettres que Nono a mis en musique sont lus avant et au milieu de l'œuvre. Ils ramènent celle-ci à une esthétique de l'*imitatio*, comme si la musique n'était là que pour exprimer, dans le médium même de l'émotion, le sens des témoignages. Mais ce faisant, c'est la musique de Nono qui perd son sens. Dans sa polémique avec Stockhausen, le compositeur avait insisté sur l'idée de « transposition de la signification sémantique du texte dans le langage musical ». À l'intérieur de la « structure multidimensionnelle de constellations de textes et de sons », le texte perd « l'intelligibilité de son contenu sémantique », écrivait-il. Le disque d'Abbado fait reculer cette idée neuve au niveau des conventions les plus éculées des rapports texte/musique et musique/sens, comme si l'idée de reconstruire le texte dans la musique et par ses moyens propres était secondaire. Erreur fatale ! La forme musicale savamment pensée par Nono, ainsi remodelée, est défigurée : les changements de plan et les oppositions, d'un mouvement à l'autre, sont aplatis ; le quatrième mouvement apparaît, avant l'interruption par les textes lus, comme une sorte de *finale*, au sens le plus traditionnel du terme, de ce qui serait la première partie de l'œuvre. La lecture de textes qui ne peuvent être entendus sans la plus grande émotion fausse l'écoute : on s'attend, même inconsciemment, à ce que la musique les reflète et les amplifie. La composition n'est plus productrice de sens à travers le prisme des textes ; elle tombe dans l'illustration. Or toute la force du « Canto sospeso » tient à cette articulation de témoignages humains liés à un moment historique tragique, avec une écriture à la fois réfléchie et expressive, rigoureuse et fragile, ineffable et violente, une écriture reposant sur des différenciations extrêmement fines, des mises en perspective complexes, des oppositions brutales. Le disque d'Abbado annule cela. Il témoigne,

paradoxalement, d'un manque de confiance dans la signification même de l'œuvre, en se croyant obligé de nous restituer le contenu des lettres en tant que tel. Du coup, il trahit l'esprit d'une œuvre que Nono avait lui-même défini avec la plus grande clarté : « L'héritage de ces lettres est l'expression de ma composition ».

Pourtant on aimerait louer tant de bonnes intentions. N'est-il pas préférable de voir le Philharmonique de Berlin jouer Nono plutôt que la *Neuvième* de Beethoven pour défendre son idéal humaniste ? N'est-il pas rassurant qu'une institution culturelle de prestige, et avec elle une part de l'industrie allemande, prenne position dans l'Histoire présente ? On pourrait bien sûr objecter que de telles prises de position, menées à leurs conséquences logiques, mettent en question la politique culturelle et économique dont les signataires de la protestation sont les plus illustres représentants. Mais l'impératif moral n'est pas aussi détaché qu'il paraît de l'impératif économique et social. Les patrons de l'industrie allemande à laquelle le Philharmonique de Berlin est si étroitement lié ont protesté contre des attentats racistes qui atteignaient leur propre main d'œuvre – une main d'œuvre nécessaire et difficilement remplaçable. En luttant contre les attentats perpétrés par des groupes néo-nazis tolérés depuis longtemps par le pouvoir politique, ils se protègent. On n'oublie pas toutefois, surtout en réécouter le « Canto sospeso », que leurs prédécesseurs avaient soutenu l'élimination des communistes et des juifs par les nazis. Ils avaient financé la guerre où furent broyés les destins de ceux qui résistaient – ceux-là mêmes dont Nono a voulu faire entendre le « canto sospeso », le chant suspendu, interrompu, brisé. Le choix même du couplage de cette œuvre de Nono avec les *Kindertotenlieder* de Mahler, chantés par une star du chant, laisse planer le doute d'un calcul. Elle éclaire, *a contrario*, la vision du « Canto sospeso » présentée ici. L'œuvre de Mahler appartient à la sphère privée : l'analogie avec le « Canto sospeso », au travers du contenu émotif, est tout à fait superficielle.

L'œuvre de Nono ne cherche pas à nous réconcilier avec nous-mêmes à travers la compassion pour les victimes de la guerre, mais vise à réveiller nos consciences par ce qu'il appelait lui-même à propos d'une autre œuvre, « un continuum de tensions ». C'est pourquoi la forme, au sens large du terme, éclaire les textes utilisés d'une lumière nouvelle. L'élément tragique, chez Nono, est moins dans le contenu des lettres que dans l'écriture elle-même – une écriture de la non-réconciliation – et dans sa façon de reconnaître la brisure historique dont elles témoignent à l'intérieur du sujet lui-même. Il n'est donc pas surprenant que l'exécution musicale d'Abbado gomme, d'une certaine manière, les tensions de l'œuvre, au profit d'une dramatisation plus conventionnelle, qui nous renvoie à la nos-

talgie de la plénitude du sujet. Les phrasés sont souvent conduits de manière hasardeuse – le croisement des voix provoquant des rencontres floues et confuses ; l'articulation des différents moments est pensée à l'intérieur d'un principe traditionnel de dramatisation qui vise le point culminant ; les plans sonores ne sont pas suffisamment respectés : ni l'étagement, ni le frottement des timbres, des dynamiques, des densités harmoniques. L'interprétation recherche l'homogénéité, l'unité, l'intégration, alors que la musique ne cesse de faire entendre l'articulation d'éléments et de moments contradictoires ; elle redonne à l'œuvre une forme globalisante, alors que tout est fondé sur l'idée du montage. Manque dès lors cette violence interne, profonde, qui naît objectivement de l'écriture, et non du pathos subjectif (Stockhausen avait d'une certaine manière ressenti cela en affirmant de façon critique que Nono « n'interprète pas, ne commente pas »). Le caractère aiguisé des configurations sonores, leur dureté et leur fragilité intimement mêlées, mais aussi leur précision, tout cela est transcrit dans un style orchestral post-romantique. L'interprétation strictement musicale confirme ainsi le caractère ambigu de l'hommage. Les instrumentistes et les chanteurs de Berlin font apparaître leurs propres limites dans la difficile maîtrise des sons tenus ou des attaques pianissimo, de l'intonation, ou dans la construction des phrasés.

Pourtant, on voudrait jurer qu'avec Abbado, ils ont mis tout leur cœur dans une telle entreprise ; et de fait, l'interprétation est soignée. Mais la musique de Nono, dans sa vérité, se retourne contre ceux qui croient la défendre. La spécificité même de la composition, qui voudrait être mise au service d'un message, se rebelle contre celui-ci. Demeure quelque chose de son refus d'un monde administré par la grande industrie capitaliste et les grandes institutions culturelles, où la musique n'est qu'un supplément d'âme. La dimension critique et l'esprit de révolte, nés de la souffrance et de la lucidité, sont incrustés dans le matériau. Ils ne renvoient pas aux *topoi* de la subjectivité romantique transformée en expression kitsch dans la culture officielle, à l'identification de ceux qui croient ainsi sauver quelque chose d'un Moi déjà profondément aliéné, mais à la violence objective du réel, qu'il s'agit d'affronter. Reste la difficulté d'écouter l'œuvre, de l'écouter vraiment, sans la traduire dans le déjà-connu, dans le geste de l'assentiment. La musique, pour Nono, n'est pas traduction de la violence en émotion expiatoire, mais son retournement au nom d'une réalité autre – elle est force de changement.

Philippe Albèra

1. Traduction française in *Luigi Nono*, Contrechamps/Festival d'Automne à Paris, 1987
2. Tous les textes de Nono en français sont publiés dans ses *Écrits*, Bourgois, 1993, livre sur lequel nous reviendrons.