

Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono

The Late Work of Luigi Nono and the Postmodern Fallacy

Friedemann Sallis

Volume 11, numéro 1, 2000

Analyses

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/004702ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/004702ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sallis, F. (2000). Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono. *Circuit*, 11(1), 68–84. <https://doi.org/10.7202/004702ar>

Résumé de l'article

Cet article propose un examen des aspects problématiques qui entourent l'usage du terme postmoderne. L'oeuvre tardive de Luigi Nono (1926-1990) constitue un excellent point de départ pour une telle étude. Les compositions de la fin de sa carrière, telles *Omaggio György Kurtág* (1983-1986) et *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980), ont surpris et choqué ses collaborateurs de longue date. Les formes fragmentaires et la nature introvertie de cette musique ont créé l'impression d'une profonde rupture stylistique et technique dans le développement du compositeur. Cette apparence de rupture était vue par de nombreux observateurs comme un signe du déclin d'un certain modernisme (c'est-à-dire l'avant-garde du XXe siècle) et l'annonce de l'éclosion de nouvelles approches, dites postmodernes, de l'art et de la culture. L'auteur démontre que, d'une part, l'apparence de rupture dans l'oeuvre tardive de Nono est surestimée et, d'autre part, que l'idée d'un art musical postmoderne est trompeuse dans la mesure où elle détourne l'attention des éléments de continuité dans la nouvelle musique à la fin du XXe siècle.



Le paradoxe postmoderne et l'œuvre tardive de Luigi Nono¹

Friedemann Sallis

L'œuvre consacre l'échec de toute théorie.

Paul Klee

Il y a plus de vingt ans, le terme « postmoderne » est devenu un lieu commun dans les travaux théoriques d'un grand nombre de domaines, allant du politique à l'esthétique. Son utilisation nous signale que l'auteur est en première ligne d'un débat intellectuel important dont les enjeux sont, selon Lawrence Kramer, rien de moins qu'une « transformation nietzschéenne de toutes les valeurs des sciences humaines² ». Dans cet essai, nous examinerons certains aspects problématiques reliés à l'utilisation de ce terme.

L'œuvre tardive de Luigi Nono constitue un excellent point d'ancrage pour une telle étude. Les compositions de la fin de sa carrière, tel le quatuor à cordes *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980), ont surpris et choqué ses collaborateurs de longue date. Les formes fragmentaires et la nature introvertie de cette musique ont créé l'impression d'une profonde rupture, tant stylistique que technique, dans l'évolution du compositeur. Cette apparence de rupture était considérée par de nombreux observateurs comme un signe du déclin d'un certain modernisme (c'est-à-dire l'avant-garde du xx^e siècle) et l'annonce de l'éclosion de nouvelles approches, dites postmodernes, de l'art et de la culture. Dans ce qui suit, nous entendons démontrer, d'une part, que l'apparence de rupture dans l'œuvre tardive de Nono est surestimée et, d'autre part, que l'idée d'un art musical postmoderne est trompeuse, dans la mesure où elle détourne l'attention des éléments de continuité dans la nouvelle musique à la fin du xx^e siècle.

1. La version originale de cet essai a été présentée lors du congrès annuel de la Société de musique des universités canadiennes, le 10 juin 1999, à Lennoxville. Ce document fait partie d'un projet de recherche soutenu par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et par la Faculté d'éducation supérieure et de la recherche de l'Université de Moncton. Je remercie chaleureusement Dominique Cardin pour les corrections et conseils qu'elle a apportés à ce texte.

2. « ... recent decades have witnessed something like a Nietzschean transvaluation of all values in the human sciences. » (Kramer, 1996, p. xi.)

Le paradoxe postmoderne

Le talon d'Achille de tout discours postmoderne est le terme « moderne ». *Modernus* a été introduit en latin durant le haut Moyen Âge, dans le but de distinguer certains aspects du monde contemporain de ceux de l'Antiquité (Souter, 1957). En ce qui concerne la musique, Guido d'Arezzo, dans son *Micrologus* (v. 1025), a critiqué les *moderni* pour avoir abandonné certaines pratiques de notation musicale établies par Boèce et les Anciens³. Cette utilisation du terme, qui semble se différencier des concepts antiques et médiévaux de l'époque, nous est restée et elle a généré toute une série d'âges modernes qui se chevauchent les uns les autres : par exemple, la Renaissance, la période des Lumières et la révolution industrielle. Chacun apporte sa propre chronologie, délimitée par des facteurs culturels, politiques et économiques différents. L'établissement d'une chronologie précise pour la modernité musicale n'est guère plus facile. Tandis que Theodor Adorno parle généralement d'une ère, dont les origines remontent à la fin du XVIII^e siècle, Carl Dahlhaus utilise le terme pour identifier une période qui va d'environ 1890 à 1910 (Dahlhaus, 1980, p. 14-18 ; *idem*, 1989, p. 332-339).

Évidemment, le terme « postmoderne » souffre de la même confusion chronologique. Déjà, en 1870, le peintre anglais John Watkins Chapman parlait d'une peinture postmoderne, qui aurait été plus « avant-gardiste » que le style impressionniste. Dans notre siècle, divers auteurs l'ont utilisé pour qualifier le début d'une nouvelle phase de l'histoire européenne. Par exemple, Arnold Toynbee situe le début de l'âge postmoderne à 1875 (Best et Kellner, 1991, p. 5-6).

Quoi qu'il en soit, depuis les années quatre-vingt, le discours postmoderne a pris une certaine ampleur. Jean-François Lyotard est indubitablement un des artisans de cet état de fait. Dans son livre *La condition postmoderne*, il définit la culture postmoderne comme la condition du savoir à l'âge de la technologie de l'information (Lyotard, 1979, p. 11). Avec cet énoncé, il se lance dans un assaut tous azimuts (ou, si l'on préfère, une déconstruction) des fondements de la raison critique. La méthode scientifique, loin d'être le moyen universel d'établir la vérité, n'est qu'un « jeu de langage » parmi d'autres, un concept qu'il emprunte à Ludwig Wittgenstein (Lyotard, 1979, p. 20-24). Il n'y a pas de vérité objective en dehors de l'activité mentale, seulement des versions locales, formulées et disséminées par des intérêts socio-économiques et politiques dominants. En d'autres termes, on se trouve au point où la théorie s'attaque à elle-même et génère une forme radicale de scepticisme épistémologique. Tout — la philosophie, la politique, l'art, ainsi que la pensée critique et théorique elle-même — est réduit à un degré de rhétorique insignifiant, où le consensus local est la dernière — voire même la seule — cour d'appel (Norris, 1990, p. 7). Cependant, cette proposition est antinomique, parce que comme tout autre travail scientifique, l'étude de

3. *Hac nos de cause omnes sonos secundum Boetium et antiquos musicos septem letteris figuravimus, cum moderni quidam nimis incaute quattuor tantum signa posuerint, quintum et quintum videlicet sonum eodem ubique caractere figurantes, cum indubitanter verum sit quod quidam soni a suis quintis omnino discordent nullusque sonus cum suo quinto perfecte concertet.* (Aretini, 1955, p. 112-113.) C'est l'auteur qui souligne. Traduction : « C'est pour cette raison que nous avons représenté tous les sons d'après Boèce et les musiciens anciens par sept lettres, bien que certains modernes aient fort imprudemment posé quatre signes seulement et représentent bien sûr à chaque fois le cinquième son partout au moyen du même caractère, alors qu'il est véritablement indubitable que certains sons ne s'accordent absolument pas avec leur cinquième et qu'aucun ne s'accorde parfaitement avec lui [...] » (Traduction de Marie-Noël Colette et Jean-Christophe Jolivet, *Gui d'Arezzo Micrologus*, Paris Éditions IPMC, 1993, p. 34.)

Lyotard n'est qu'un jeu de langage. La vérité que propose cette étude est enfermée dans les paramètres de son texte qui se rapportent au solipsisme et, ainsi que Jacques Derrida nous le répète inlassablement, il n'y a pas de hors-texte. Autrement dit, le paradoxe lyotardien nous propose une théorie universelle qui affirme que toute théorie universelle est fautive.

Si la condition du savoir qui génère la culture postmoderne est essentiellement un jeu de langage, alors il paraît tout à fait logique que le vaisseau amiral de l'art postmoderne soit la littérature. Et la musique... existe-t-il une musique postmoderne? Certains pensent que oui (voir l'exemple 1)⁴. Ceci nous ramène au problème de définir le modernisme musical de façon chronologique ou esthétique : une entreprise difficile, ce qui explique pourquoi la plupart des praticiens du discours postmoderne en musicologie cherche refuge, ou bien dans la musique du passé, ou dans ce qu'on pourrait appeler « une sociologie créative de la musique au présent ».

Exemple 1

Notes de cours, 24 avril 1998, Internet
(<http://spot.colorado.edu/~humndept/humn1020/spring98/musapr24.htm>)

II. Post-Modernism

A. Background

1. disillusionment with "modern" viewpoint (rational objectivity, universality of knowledge)
2. new influence : electronic information age

B. New Viewpoint : meaning = local narrative

1. "meaning" of object is not inherent nor fixed, but is subjective interpretation [*sic*]
 - a. language is only self-referential : a "text" is no more than the play of signifiers
 - b. knowledge is not value-free

C. Artistic Style

1. intentional juxtaposition of diverse, decontextualized viewpoints / styles

D. DeMars / Nakai, "Tapestry V" from Spirit Horses

1. Diversity of materials
 - a. instrumental timbres : cultural stereotypes
 - b. electronic scales / melodic styles :
 - i. pentatonic "nature" sounds in flute
 - ii. "exotic" scales and rhapsodic melodies in cello, sax
 - iii. bluesy pitch inflections in sax
 - c. approaches to form : ostinato ; improvisation ; composed
2. Palatability factors
 - a. prominence of rhythm
 - b. pleasantness and compatibility of timbres
 - c. clear tonal centers

4. Utilisant le terme « post avant-garde », David Cope fut un des premiers à esquisser un concept de musique postmoderne (Cope, 1976). Voir aussi Nyman (1972), Attali (1977), Rihm (1984), Potter (1987), Beverley (1989), McClary (1989 et 1991), Nattiez (1991), Hoesterey (1991), Miller (1993), Chanan (1994), Lipsitz (1994), Griffiths (1995), La Motte (1996), Connor (1996), Floros (1996), Mosch (1997), Nehring (1997) et Sim (1998).

Dans *La condition postmoderne*, Lyotard présentait John Cage comme l'artiste postmoderne par excellence (Lyotard, 1979, p. 93). Ce n'est guère surprenant, étant donné le scepticisme épistémologique radical propre à l'œuvre de ce dernier. Plus intéressant sont les indices qui démontrent que l'œuvre de Cage eut une influence importante sur le développement des concepts de Lyotard. Premièrement, Lyotard fixe le début de l'ère postmoderne à la fin des années cinquante (Lyotard, 1979, p. 11). C'est précisément à ce moment que l'impact de l'œuvre de Cage sur l'intelligentsia européenne commença à se faire sentir. Deuxièmement, en 1972, Lyotard lui-même présenta une étude sur la signification de l'œuvre de Cage pour la culture européenne contemporaine. L'article soulignait la capacité de cette musique à dépasser les frontières formelles tout en libérant des intensités que l'auteur appelle libidineuses⁵. L'article est fort en jargon et, à mon avis, faible en substance. Néanmoins, il indique clairement la fascination de l'auteur pour la musique expérimentale des années soixante et il suggère que le concept de culture postmoderne s'est développé grâce aux efforts déployés par Lyotard pour comprendre la pensée musicale de Cage.

5. « Entendre cet événement, c'est le métamorphoser : en larmes, en gestes, en rires, en danses, en mots, en sons, en théorèmes... L'intensité du bruit-son = poussée à produire quelque chose, coup par coup, dans un retour incessant où rien ne se répète. » (Lyotard, 1972, p. 66.)

L'œuvre tardive de Luigi Nono

Afin de continuer notre examen d'un concept postmoderne de la musique, tournons-nous vers l'œuvre tardive de Luigi Nono. L'ultime partie de sa carrière commença par une période de réflexion qui suivit la composition de sa deuxième *azione scenica*, *Al gran sole carico d'amore* [Au grand soleil chargé d'amour] (1972-1974), et elle s'acheva avec la mort prématurée du compositeur en 1990. Depuis la création de son quatuor à cordes, *Fragmente-Stille, an Diotima*, à Bonn le 2 juin 1980, l'œuvre tardive de Nono se trouve au centre d'une controverse. Comme nous l'avons mentionné auparavant, les formes fragmentaires, ainsi que la nature introvertie de ce répertoire, ont stupéfié les collaborateurs de longue date. Bien que Luigi Pestalozza et Heinz-Klaus Metzger ne l'écrivirent pas expressément, il ressort de leurs articles respectifs un sentiment de trahison, alors qu'ils essaient de comprendre ce quatuor (Pestalozza, 1981 ; Metzger, 1981). Tous les deux ont invoqué le terme *die Wende* [le tournant] pour décrire l'apparent détournement des techniques avant-gardistes et de l'idéologie marxiste pures et dures qu'effectua Nono. D'autres ont jubilé, Nono abandonnait finalement des schémas épuisés et des idéologies obsolètes. Laurent Feneyrou note que la dernière phase de la carrière du compositeur est marquée par « l'échec d'une conscience globale au profit d'une micro-histoire ou d'une conscience historique dépourvue de ses ambitions de façonner le monde » (Nono, 1993, p. 15)⁶. Les deux parties, dans le débat sur la signification de l'œuvre tardive de Nono, s'entendent sur le fait que le quatuor à cordes marque une rupture profonde dans

6. Voir aussi Feneyrou (1993).

l'évolution technique et stylistique du compositeur ; une interprétation renforcée par la prise de conscience que l'art et la culture occidentale étaient entrés dans une ère nouvelle, dite postmoderne.

Cette rupture présumée est, à mon avis, surfaite. Pour étayer cette affirmation, examinons quelques aspects formels de la dernière composition que Nono ait terminée avant sa mort, « *Hay que caminar* » *sognando* [« Tu n'as qu'à cheminer » songe], pour deux violons (1989). Pendant les trois dernières années de sa vie, Nono a terminé quatre œuvres (exemple 2), toutes inspirées de cette phrase : *Caminante no hay caminos hay que caminar* [Voyageur, il n'y a pas de chemin, tu n'as qu'à cheminer].

Exemple 2

Œuvres, dont les titres réfèrent à *Caminantes no hay caminos hay que caminar*

1. *Caminantes... Ayacucho*, pour contralto, flûte basse, orgue, chœur et orchestre, 1987 ;
2. *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkovskij, pour sept chœurs d'instruments, 1987 ;
3. *La Lontananza Nostalgica Utopica Futura, Madrigale a più caminantes con Gidon Kremer*, pour violon et huit bandes magnétiques, 1988 ;
4. « *Hay que caminar* » *sognando*, pour deux violons, 1989.

Durant cette période, Nono mentionne à plusieurs reprises qu'il a trouvé cette phrase, inscrite sur le mur d'un monastère de Tolède, lors d'une visite en Espagne, en 1985. De toute évidence, il a cru que l'inscription datait du XIII^e siècle (Nono, 1993, p. 336-340). En fait, elle est une paraphrase de *Caminante, son tus huellas*⁷ d'Antonio Machado (1875-1939), poète bien connu du compositeur depuis une trentaine d'années, puisqu'il a utilisé ses textes dans « *Hay venido* » *Canciones para Silvia* pour soprano et chœur de six sopranos (1960) et dans *Canciones a Guiomar* pour soprano, chœur de femmes à six voix et instruments (1963).

La musique de « *Hay que caminar* » *sognando* est constituée d'une réutilisation de la partie de violon de *La Lontananza Nostalgica Utopica Futura* [La Distance nostalgique, utopique, future] (1988). Dans cette dernière œuvre, la partie de violon est divisée en six sections. Celles-ci sont combinées, créant ainsi trois mouvements pour deux violons (exemple 3).

7. *Caminante, son tus huellas el camino, y nada más ; caminante, no hay camino. Al andar se hace camino, y al volver la vista atrás se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar. Caminante, no hay camino, Sino estelas en la mar.*

Voyageur, tes empreintes sont le chemin, et rien d'autres ; voyageur, il n'y a pas de chemin. En allant nous faisons un chemin, et en regardant en arrière on voit le chemin qu'on ne prendra plus. Voyageur, il n'y a pas de chemin, seulement le sillage de la mer.

Je remercie chaleureusement ma collègue Margarita Yuste pour la traduction de ce texte.

Exemple 3

Disposition des sections de *La Lontananza* (indiquées en chiffres romains) dans «*Hay que caminar*» *sognando*

1 ^{er} mouvement	2 ^e mouvement	3 ^e mouvement
Violon 1 : partie 1 (= I)	partie 2 (= II)	partie 3 (= III)
Violon 2 : partie 4 (= VI)	partie 5 (= V)	partie 6 (= IV)

En haut et du côté gauche de la première page de l'esquisse (exemple 4), on peut remarquer le chiffre «1» souligné, suivi de «1+6», noté au stylo-feutre rouge. Tandis que le premier chiffre identifie le premier mouvement de «*Hay que caminar*» *sognando*, les chiffres suivants indiquent que ce mouvement est constitué des sections une et six de *La Lontananza*.

Exemple 4

«*Hay que caminar*» *sognando*, premier mouvement, esquisse complète, p. 1-2. Reproduit avec la permission de l'Archivio Luigi Nono. © Eredi Luigi Nono.

The image displays two pages of handwritten musical notation for the first movement of «*Hay que caminar*» *sognando*. The notation is arranged in a system of staves, with the left page containing the initial sketches and the right page showing further development. A red ink annotation «1» is underlined at the top left, followed by «1+6», indicating the structure of the movement. The sketches include various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, with some sections being heavily scribbled over. At the bottom of the right page, there is a handwritten note: «Doit possible - 1 et 2 corde» and «2ème mesure 11-12».

Du côté droit et en bas de la deuxième page, Nono a écrit au crayon : « Dove possibile : AM a 2 corde 2 suoni successivi » (Où possible A[ve] M[aria] à deux cordes[,] deux sons successifs). Ici, « Ave Maria » réfère à la première des *Quattro Pezzi Sacri* (1889) de Giuseppe Verdi, intitulée *Ave Maria « sopra una scala enigmatica »*, pour chœur a cappella. En partant de son quatuor à cordes, Nono a souvent eu recours à cette gamme, qui sert de réservoir d'intervalles. L'exemple 5 offre une analyse des intervalles de cette gamme. Au bas et à droite, Nono a écrit en allemand : « La *Scala enigmatica* de l'*Ave Maria* de Giuseppe Verdi fournira encore les fondements de la structure des intervalles, un secret pour *Prometeo*⁸. »

Exemple 5

Prometeo, esquisse datée du 3 mars 1984. Reproduit avec la permission de Hans Peter Haller.

8. Wieder wird die « *Scala enigmatica* » von Ave Maria de Giuseppe Verdi die intervalische Grundlage ein Geheimnes für *Prometeo* geben. Halde (3.3.84).

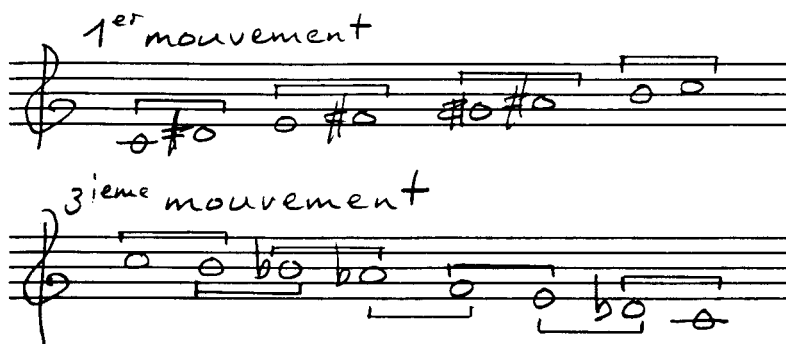
PROMETEO 1984

Handwritten musical analysis of the "Scala enigmatica" from Verdi's Ave Maria. The diagram shows a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. The notes are grouped into boxes and connected by lines, illustrating intervallic relationships. To the right, a list of intervals is provided: III = T 4, III = V 3, III = IV 3, III = II - 5, III = VI + 9, III = IX - 10.

Au concert, les huit pupitres, sur lesquels se trouvent les parties de « *Hay que caminar* » *sognando*, doivent être dispersés dans l'espace de la scène. Selon les instructions du compositeur, à la fin de chaque mouvement les violonistes doivent se déplacer vers le prochain pupitre, *come cercando un cammino* [comme s'ils cherchaient leur chemin]. De plus, les interprètes peuvent décider librement de l'ordre dans lequel ils joueront les trois mouvements (Nono, 1989). D'une part, cette marge de manœuvre donnée aux interprètes est une conséquence du concept de « son mouvant ». « Pour moi, la relation qui unit les sons et les espaces est fondamentale : comment le son se combine avec d'autres sons dans l'espace, comment ils se recomposent en lui... En d'autres termes, comment le son *lit* l'espace, et comment l'espace découvre, révèle le son » (Nono, 1999, p. 9). Cet intérêt du compositeur pour la manipulation du son dans l'espace s'est développé durant ses années de travail (1980-1989) avec l'équipement informatisé du Studio expérimental de Fribourg en Brisgau. Alors que, dans des œuvres telles *Omaggio a György Kurtág* (1983-1986), il fallait recourir aux moyens informatiques pour faire circuler le son, dans « *Hay que caminar* » *sognando*, ce sont les interprètes eux-mêmes qui doivent explorer l'espace sonore du concert. D'autre part, cette dernière œuvre témoigne aussi de l'intérêt du compositeur pour les formes ouvertes. Pour mieux comprendre celle de « *Hay que caminar* » *sognando*, revenons aux intervalles tirés de la *scala enigmatica* (exemple 6).

Exemple 6

Intervalles de la *scala enigmatica* utilisés dans les premier et troisième mouvements de « *Hay que caminar* » *sognando*.



Dans son duo pour deux violons, Nono utilise des intervalles conjoints de la *scala enigmatica*, qui sont clairement indiqués dans la partition par des barres horizontales. Ces intervalles sont insérés à deux endroits précis : dans tout le premier mouvement et dans la deuxième moitié du troisième mouvement. D'un point de vue formel, la fonction principale de ces intervalles est d'allonger les deux mouvements pour que chacun corresponde à une durée précise. L'œuvre dure environ 27 minutes et est subdivisée de la façon suivante : 1^{er} mouvement : 6' ;

2^e mouvement : 10'30" ; 3^e mouvement, 10'30"⁹. Ces durées correspondent généralement à un découpage selon le *sectio aurea*, appelé couramment le nombre d'or¹⁰ (exemple 7).

Exemple 7

Le nombre d'or

$$\frac{0 \text{ segment majeur}}{6.1} * \frac{\text{segment mineur}}{10}$$

Une division selon le nombre d'or de la durée de « *Hay que caminar* » *sognando* (27') donne un segment majeur à 16'30" ($27 \times 0,61 = 16,47$). Ceci correspond à la coupure entre les deuxième et troisième mouvements. Les deux premiers mouvements forment à leur tour une unité qui se divise également selon le nombre d'or (exemple 8).

Exemple 8

« *Hay que caminar* » *sognando*, organisation formelle selon le nombre d'or.

Durée totale de l'œuvre : 27'	
Segment majeur	Segment mineur
1 ^{er} mouvement	+ 2 ^e mouvement = 16'30" 3 ^e mouvement = 10'30"
Segment mineur	Segment majeur
1 ^{er} mouvement = 6'	2 ^e mouvement = 10'30"

Nous n'avons l'espace nécessaire ni pour présenter une analyse formelle complète de l'œuvre¹¹, ni pour développer les arguments favorables ou défavorables vis-à-vis de ce type d'analyse controversé, lequel a connu son heure de gloire dans les années cinquante, grâce à son application à l'œuvre de Béla Bartók par Ernő Lendvai (1955)¹². Par contre, force est de constater que Nono a conçu la forme de « *Hay que caminar* » *sognando* comme un réseau de proportions¹³. Celles-ci lui permettent de transformer le duo en forme ouverte, parce que les segments du nombre d'or peuvent être renversés sans perte de signification. D'ailleurs, les esquisses portent la trace de cette conception de la forme en réseau de proportions, organisée selon le principe du montage. En examinant de près un détail d'esquisse (exemple 9, tiré de l'exemple 4), on remarque que les intervalles issus de la *scala enigmatica* ont été ajoutés au crayon après que les deux sections de *La Lontananza* aient été notées à l'encre noire.

9. Ces durées sont respectées dans l'interprétation d'Irvine Arditti et de David Alberman (Disques Montaigne, WM 334.789005), qui suit avec une fidélité remarquable les nombreuses indications de tempo et de mouvement que Nono a inscrites dans la partition.

10. Le nombre d'or est la division d'une longueur pour laquelle le segment le plus long (majeur) est au tout ce que le segment le plus court (mineur) est au plus long (majeur).

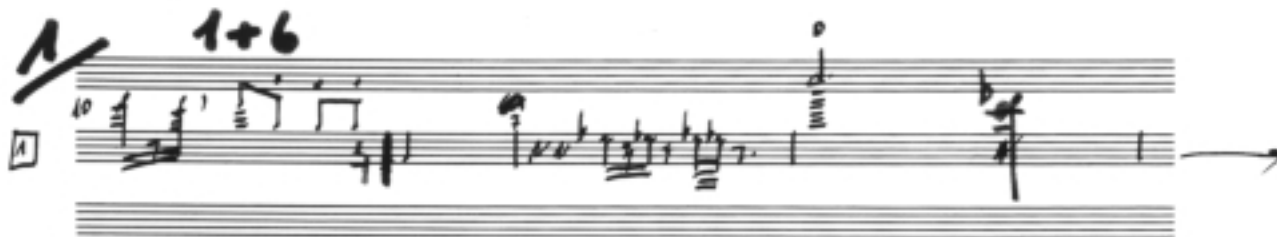
11. Voir à cet égard Haas (1991) et Drees (1998), p. 169-194.

12. Voir aussi Howat (1983).

13. La durée des deux parties de l'œuvre, qui contiennent les intervalles tirés de la *scala enigmatica* (le premier mouvement et la deuxième moitié du troisième mouvement), correspond aussi au segment mineur du découpage du temps global de l'œuvre selon le nombre d'or, soit 10'30". En plus, les deux sections contenant ces intervalles forment de nouveau une relation de temps qui se rapporte au nombre d'or : le premier mouvement dure 6 minutes et la partie médiane du troisième mouvement, 4 minutes.

Exemple 9

« *Hay que caminar* » *sognando*, détail du brouillon du premier mouvement, p. 1.
Reproduit avec la permission de l'Archivio Luigi Nono. © Eredi Luigi Nono.



De prime abord, cette déconstruction d'un texte (*La Lontananza*) pour en faire un autre (« *Hay que caminar* » *sognando*), qui sera reconstruit à chaque concert, ainsi que la thématique du titre, qui évoque un environnement sans chemin pré-établi, semblent bien correspondre à la tendance actuelle de vouloir dépasser les limites traditionnelles de l'œuvre¹⁴. S'il est vrai que, durant la dernière décennie de sa carrière, Nono a démontré un vif intérêt pour les compositions à forme ouverte¹⁵, on aurait tort d'y voir une rupture avec son œuvre antérieure. Au contraire, cet aspect, ainsi que plusieurs autres de « *Hay que caminar* » *sognando*, sont présents dès le début de sa carrière.

Premièrement, la permutation du matériel musical déjà composé (en l'occurrence, les sections de *La Lontananza*) donne à l'œuvre nouvelle sa cohérence, de la même manière qu'une série de hauteurs fournit son unité aux paramètres d'une composition sérielle (Drees, 1998, p. 170). Ainsi, même à la fin de la carrière de Nono, rencontre-t-on des habitudes d'une pensée musicale formée cinquante ans auparavant. D'ailleurs, l'utilisation du nombre d'or constitue en elle-même un rappel de cette époque structuraliste. Il est bien connu que dans *Il canto sospeso*, Nono exploite la série de Fibonacci¹⁶ dans l'organisation des durées (Bailey, 1992, p. 289-290)¹⁷.

Deuxièmement, en dépit des critiques sévères que Nono a lancées en 1959 à l'égard de la musique aléatoire, et notamment de celle de Cage (Restagno, 1987, p. 240-242), une méthodologie aléatoire faisait partie de sa technique de composition à partir du début des années soixante. En 1962, Nono a planifié, avec l'auteur Giuliano Scabia, un événement multimédia qui aurait dû avoir lieu sur le Campo S. Angelo, à Venise, pour manifester sa solidarité avec le peuple espagnol qui luttait contre le régime franquiste. La manifestation, qui devait être illustrée par des diapositives de *Guernica*, des films documentaires sur l'Espagne, des récitations de poésie espagnole et des présentations de chants de la Résistance, fut interdite par la police et n'a donc jamais eu lieu. Néanmoins, l'année suivante, Nono a publié un court article dans lequel il tirait la conclusion que l'expérience aurait pu servir de modèle méthodologique pour développer de nou-

14. Le compositeur avait d'ailleurs l'intention de pousser ce processus un peu plus loin. L'étude des esquisses, conservées à l'Archivio Luigi Nono, révèle que peu avant sa mort, il avait commencé un deuxième quatuor à cordes (pour le quatuor Arditti), basé sur une réutilisation des parties de « *Hay que caminar* » *sognando*.

15. Voir à cet égard la première version d'*Omaggio a György Kurtág* (1983) et *Post-Prae-Ludium n° 1 Donau* (1987).

16. La série de Fibonacci, développée par Leonardo Fibonacci au début du XIII^e siècle, constitue une approximation arithmétique du nombre d'or.

17. Pour une étude plus complète sur les relations entre les œuvres des années cinquante et l'œuvre tardive, voir Schaller (1997).

velles formes de théâtre musical. Non pas qu'on permettrait n'importe quoi sur la scène au nom d'une improvisation libre, mais plutôt qu'une telle improvisation pourrait être une façon efficace d'ouvrir de nouvelles possibilités, qui seraient ensuite intégrées dans un concept élaboré par l'artiste (Nono, 1963, p. 9-11)¹⁸. Ce désir de conjuguer ouverture et forme fixe était déjà présent dans sa première *azione scenica*, *Intolleranza 1960*, et devient un véritable leitmotiv des œuvres du reste de sa carrière, trouvant son aboutissement dans deux grandes œuvres de maturité : *Al gran sole carico d'amore* (1972-1974) et *Prometeo Tragedia dell'ascolto* (1981-1985). Ainsi, la forme ouverte de « *Hay que caminar* » *sognando* n'est en aucun cas en rupture avec l'œuvre précédente. Au contraire, cette dernière constitue l'ultime étape d'une recherche que Nono a menée sans relâche pendant quarante ans.

Troisièmement, dans « *Hay que caminar* » *sognando*, la sonorité des violons est hautement fragilisée. En demandant qu'on joue constamment dans l'extrême aigu et dans des nuances à peine audibles (il va jusqu'à réclamer la nuance *ppppppp*!), le compositeur présente une musique qui nous paraît souvent sur le point de se désintégrer. C'est bien cette précarité sonore, combinée avec des titres plutôt introspectifs et sans références politiques explicites, qui a déclenché une vague de doutes chez les collaborateurs de Nono. On se demandait si le compositeur n'avait pas troqué la révolution et le communisme pour une pure intériorité, combinant ainsi retrait idéologique et politique avec régression esthétique (Max Nyfeler, cité dans Stenzl, 1998, p. 97). Ce à quoi Nono répondit : « Jusqu'à présent, mes œuvres musicales ont été comprises, positivement et négativement, de façon trop schématique et idéologique, de sorte que mes intentions langagières, stylistiques et structurelles ont été sous-estimées » (Nono, 1981, p. 310). En effet, la fixation sur la présence ou l'absence d'un contenu explicitement politique a faussé l'interprétation de ses compositions, particulièrement de celles écrites à partir de 1960. Massimo Mila a remarqué que, depuis le début de sa carrière, l'œuvre de Nono a toujours été inscrite entre deux pôles : d'un côté, l'engagement politique, de l'autre, le mythe de la jeunesse, de la poésie et de l'amour (Mila, 1988, p. 72). Entre les deux, le compositeur a constamment cherché à pousser plus loin des techniques de composition reçues en héritage du passé pour élargir les possibilités de la musique faite au présent. Le soin minutieux avec lequel il a ciselé les deux parties de violon, dans « *Hay que caminar* » *sognando*, trouve son pendant dans la partie de clarinette qui ouvre son *Epitaffio No 1 España en el corazón* (1951). Là aussi, nous trouvons cette même poésie éphémère, qui s'exprime à travers une fascination pour le son poussé à la limite du silence.

Ainsi, qualifier le Nono des années cinquante de compositeur sériel dogmatique est tout aussi faux que d'en faire un postmoderniste mou et indécis des années quatre-vingt. Ni l'une ni l'autre de ces images ne donne un portrait juste de la nature complexe du compositeur, dont l'œuvre entière pourrait mériter l'épithète de moderne ou postmoderne, selon les aspects que l'on isole ou souligne.

18. Déjà dans « *Presenza storica nella musica d'oggi* » de 1959, Nono mentionne que « *il caso* » [le hasard] peut être un moment de recherche ou un moyen d'expérimenter avec des possibilités inédites. (Restagno, 1987, p. 244.)

L'idée fallacieuse d'une musique postmoderne

Les tentatives pour diviser la culture et l'art occidentaux des dernières quarante années en segments chronologiques ou catégories esthétiques, dits modernes ou postmodernes, sont tout aussi problématiques. Comme nous l'avons vu dans le cas de Nono, un examen détaillé de telles définitions révèle qu'elles sont souvent biaisées ou superficielles. Les ambitions dites modernistes, omniprésentes au début de ce siècle, de créer des systèmes théoriques universels, que l'on décrit maintenant comme totalisantes, voire même totalitaires, furent motivées par cette fragmentation de la culture et de la société que ces auteurs postmodernes encensent aujourd'hui. Il y a cent ans, tous les compositeurs (les innovateurs comme les conservateurs) devaient faire face à une désintégration croissante des moyens de communication en musique, ainsi que des techniques de composition. Adorno a reconnu cette situation et démontré que les positions d'Arnold Schönberg et d'Igor Stravinski étaient liées, parce qu'elles représentaient deux solutions complémentaires à un même problème (Adorno, 1978). Évidemment, il serait absurde de vouloir classer une œuvre comme *Œdipe Rex* parmi les postmodernes. Pourtant, avec un clin d'œil en direction de Kurt Schwitters, Stravinski a décrit l'œuvre comme un *Merzbild*, construit avec des matériaux qu'il avait sous la main (Stravinski et Craft, 1963, p. 11). Ainsi cette œuvre possède une des caractéristiques souvent attribuées à la musique postmoderne : c'est-à-dire la juxtaposition des styles musicaux décontextualisés (voir exemple 1, ligne C.1.). Du mouvement dada jusqu'à l'œuvre tardive de Nono, la technique du montage constitue un des outils privilégiés des artistes occidentaux innovateurs, et la tentative de récupérer cette technique dans une définition de l'art postmoderne démontre clairement la vacuité du préfixe.

Bien sûr, les postmodernistes nous diront que cet exemple montre l'obsession moderniste de l'œuvre close, comprise du point de vue d'un *intentio auctores*. Soutenant l'idée que la musique telle que la musicologie l'a conçue n'existe pas, Lawrence Kramer propose qu'on se concentre sur l'expérience immédiate de la « musique en soi¹⁹ ». Cette affirmation quelque peu surprenante nous rappelle le slogan favori des nouveaux critiques et par la suite des « déconstructionnistes » : l'auteur est mort. Or, malgré des années d'admonestations et de remontrances, les auteurs comme les compositeurs se sont tout simplement refusés à disparaître. Pire, la littérature et la musique, qu'ils continuent de produire, aspirent toujours au statut d'œuvre autonome ; *das höchste Wirklichkeit der Kunst* [la réalité suprême de l'art], d'après Walter Benjamin (1974, p. 235).

L'identité de l'œuvre, comme nous le rappelle Umberto Eco, demeure une des pierres angulaires de l'art occidental.

19. « ... music as musicology has conceived it simply does not exist. » (Kramer, 1996, p. 19.)

Nous vivons dans une civilisation encore très éloignée de cet abandon inconditionnel à la force vitale qu'a choisi le sage zen. [...] Même dans l'affirmation d'un art de vitalité, de l'action, du geste, de la matière triomphante, du hasard, il s'établit donc encore une dialectique entre l'œuvre et l'« ouverture » de ses « lectures ». Une œuvre est ouverte aussi longtemps qu'elle reste une œuvre. Au-delà, l'ouverture s'identifie au bruit.

(Eco, 1965, p. 135-136.)

Cette critique de l'indétermination dans l'art de la vitalité va au cœur de la problématique. Lyotard l'aborde indirectement, d'ailleurs, quand il stipule que les jeux de langage doivent se produire dans des systèmes clos, sans lesquels ces jeux perdront de leur sens²⁰.

En conclusion, la notion de musique postmoderne nous paraît autant un mythe que la pensée postmoderne est un paradoxe. En affirmant cela, nous ne voulons pas dire que toute une partie de l'élaboration théorique récente ne soit pas valable. Au contraire, l'application de la théorie narrative par Steven McClatchie (1997) et de la théorie organisationnelle par James Deaville (1997) à leurs études de la musique du XIX^e siècle sont fécondes. En dévoilant des contradictions et en démystifiant l'idéologie, ces approches nous ouvrent des perspectives critiques nouvelles. Avant de jeter le postmodernisme au cabinet des curiosités de la pensée occidentale (avec l'alchimie, l'astrologie et la théosophie), nous serions bien avisés de méditer sur l'action bienfaisante qu'il a eu sur l'environnement intellectuel contemporain. Selon Edward Wilson, ces nouveaux célébrants d'un romantisme corybantique participent à l'enrichissement de notre culture, puisqu'ils ouvrent de nouvelles voies à la pensée critique.

Leurs idées sont comme des étincelles de feux d'artifice, qui, partant dans toutes les directions sans suffisamment d'énergie, disparaissent presque aussitôt dans l'espace noir et infini. Pourtant, quelques-unes demeureront le temps d'éclaircir quelques sujets nouveaux. Ceci est une raison de penser du bien du postmodernisme, même s'il menace la pensée rationnelle²¹.

20. L'utilisation par Lyotard de la métaphore empruntée à Wittgenstein, qui compare le langage à une vieille cité, est probante à cet égard. Si l'image d'un « labyrinthe de ruelles et de petites places, de vieilles et de nouvelles maisons, et de maisons agrandies à de nouvelles époques » est une description éloquente de notre langage, il est aussi vrai qu'une cité constitue par définition un espace bien délimité. (Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, cité dans Lyotard, 1979, p. 67.)

21. « *Their ideas are like sparks from firework explosions that travel away in all directions, devoid of following energy, soon to wink out in the dimensionless dark. Yet a few will endure long enough to cast light on unexpected subjects. That is one reason to think well of postmodernism, even as it menaces rational thought.* » (Wilson, 1998, p. 47.)

Bibliographie

ADORNO, T. (1978), *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 200 p.

ARETINI, G. (1955), « *Micrologus*, Corpus Scriptorum de Musica 4 », J. S. van WESBERGHE (s.la dir. de), Stuttgart, Hänssler-Verlag.

ATTALI, J. (1977), *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Vendôme, Presses universitaires de France, 303 p.

- BAILEY, K. (1992), « "Work in Progress" : Analysing Nono's *Il canto sospeso* », *Music Analysis*, vol. 11, p. 279-334.
- BENJAMIN, W. (1974) [1955], « Ursprung des deutsches Trauerspiels », *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt, Suhrkamp, p. 203-430.
- BEST, S. et KELLNER, D. (1991), *Postmodern Theory : Critical Interrogations*, New York, Guilford Press, 324 p.
- BEVERLEY, J. (1989), « The Ideology of Postmodern Music and Left Politics », *Critical Quarterly*, vol. 31, n° 1, p. 40-91.
- CHANAN, M. (1994), *Musica Practica : The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, Londres, Verso, 302 p.
- CONNOR, S. (1997), *Postmodernist Culture : An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford, Blackwell, 274 p.
- COPE, D. (1976), *New Directions in Music*, Dubuque, Brown, 271 p.
- DAHLHAUS, C. (1980), *Between Romanticism and Modernism*, Berkeley, University of California Press, 129 p.
- DAHLHAUS, C. (1989), *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 417 p.
- DEAVILLE, J. (1997), « The Organized Muse? Organization Theory and "Mediated" Music », *La Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 18, n° 1, p. 38-51.
- DREES, S. (1998), *Architektur und Fragment : Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, Saarbrücken, Pfau, 375 p.
- ECO, U. (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, 316 p.
- FENEYROU, L. (1993), « Luigi Nono : *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* », *Genesis*, vol. 4, p. 87-109.
- FLOSOS, C. (1996), *György Ligeti - Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Vienne, Lafite, 246 p.
- GRIFFITHS, P. (1995), *Modern Music and After*, Oxford, Oxford University Press, 373 p.
- HAAS, G. (1991), « Über " *Hay que caminar*" sognando », *Die Musik Luigi Nonos*, O.
- KOLERITSCH (s. la dir. de), Vienne, Universal Edition, p. 325-337.
- HOESTEREY, I. (s. la dir. de) (1991), *Zeitgeist in Babel : The Postmodernist Controversy*, Bloomington, Indiana University Press, 269 p.
- HOWAT, R. (1983), *Debussy in Proportion*, Cambridge, Cambridge University Press, 239 p.

- KRAMER, L. (1996), *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 297 p.
- LA MOTTE, H. de (1996), « La musique nouvelle en Allemagne depuis 1945 », *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, H. DUFORT et J.-M. FAUQUET (s.la dir. de), Liège, Mardaga, p. 105-117.
- LENDVAI, E. (1955), *Bartók stílus a "Szonata két zongorára és ütőhangszerekre" és "Zene küros-, ütőhangszerekre és cselesztára" tükrében*, Budapest, Zeneműkiadó, 155 p.
- LIPSITZ, G. (1994), *Dangerous Crossroads : Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*, Londres, Verso, 102 p.
- LYOTARD, J.-F. (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de minuit, 109 p.
- LYOTARD, J.-F. (1972), « Plusieurs silences », *Musique en jeu*, n° 9, p. 64-76.
- McCLARY, S. (1989), « Terminal Prestige : The Case of Avant-Garde Music Composition », *Cultural Critique*, vol. 12, p. 57-82.
- McCLARY, S. (1991), *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 221 p.
- McCLATCHIE, S. (1997), « Narrative Theory and Music : Or, the Tale of Kundry's Tale », *La Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 18, n° 1, p. 38-51.
- METZGER, H.-K. (1981), « Wendepunkt Quartett? », *Musik-Konzepte*, vol. 20, p. 93-112.
- MILA, M. (1988), « Nono - Die Wende », *Komponistenportrait Luigi Nono*, Berlin, Berliner Festwochen, p. 70-77.
- MILLER, S. (s.la dir. de) (1993), *The Last Post : Music After Modernism*, Manchester, University of Manchester Press.
- MOSCH, U. (s.la dir. de) (1997), *Wolfgang Rihm ausgesprochen, Schriften und Gespräche*, vol. 1, Winterthur, Amadeus, 439 p.
- NATTIEZ, J.-J. (s.la dir. de) (1991), « Postmodernisme », *Circuit*, vol. 1, n° 1, 105 p.
- NEHRING, N. (1997), *Popular Music, Gender and Postmodernism*, Austin, University of Texas Press, 244 p.
- NONO, L. (1963), « Un'indicazione di oggi per una esperienza teatrale », *Parole e immagini*, Venice, Opera Bevilacqua La Masa, p. 9-11.
- NONO, L. (1981), « Gespräch mit Renato Garavaglia », *Schweizerische Musikzeitung*, vol. 121, p. 310.
- NONO, L. (1989), « Avvertenze », « *Hay que caminar* » *sognando*, Milan, Ricordi.
- NONO, L. (1993), *Écrits*, L. FENEYROU (s.la dir. de), Paris, Christian Bourgois, 557 p.

NONO, L. (1999), « Lire l'espace, écouter les couleurs, le silence... Sur quatre thèmes, des textes de Luigi Nono », *Concerts Luigi Nono, Wolfgang Rihm, Brice Pauset*, Paris, Festival d'Automne, p. 9.

NORRIS, C. (1990), *What's Wrong with Postmodernism Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 287 p.

NYMAN, M. (1999) [1972], *Experimental Music : Cage and Beyond*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 196 p.

PESTALOZZA, L. (1981), « Ausgangspunkt Nono (nach dem "Quartett") » *Musik-Konzepte*, vol. 20, p. 3-10.

POTTER, K. (1987), « Robert Ashley and Post-Modernist Opera », *Opera*, vol. 38, p. 388-394.

RESTAGNO, E. (s.la dir. de) (1987), *Nono*, Turin, Edizioni di Torino, 1987, 318 p.

RIHM, W. (1984) « Trois essais sur le thème de... (une conférence) », *Contrechamps*, n° 3, P. ALBÈRA (s.la dir. de), « Avant-garde et tradition », Lausanne, L'Âge d'homme, p. 69-82.

SCHALLER, E. (1997), *Luigi Nono : Klang und Zahl. Serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*, Saarbrücken, Pfau, 305 p.

SIM, S. (s.la dir. de) (1998), *The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought*, New York, Routledge, p. 134-146.

SOUTER, A. (1957), *A Glossary of Later Latin to 600 A.D.*, Oxford, Clarendon Press, 454 p.

STENZL, J. (1998), *Luigi Nono*, Hamburg, Rowohlt, 160 p.

STRAVINSKY, I. et CRAFT, R. (1963), *Dialogues and A Diary*, New York, Doubleday, 279 p.

WILSON, E. (1998), *Consilience : The Unity of Knowledge*, New York, Vintage Books, 367 p.