

Un « Style tardif » chez Luigi Nono

« Dieu doit quitter la scène, mais rester néanmoins spectateur : telle est la condition de possibilité historique de l'âge tragique¹. »

Dans le cadre d'une interrogation sur la spécificité des dernières œuvres d'un compositeur, il semble approprié d'évoquer le cas de Luigi Nono. Les quarante ans sur lesquelles se déploie son œuvre, entre 1950 et 1989, sont en effet marqués par une rupture très évidente intervenant à la toute fin des années 1970, qui sépare donc, à partir des cinquante-cinq ans du compositeur, les trente premières et les dix dernières années de sa carrière. La grande majorité de la musique de Nono se développe de façon continue à partir des principes d'écriture qu'il met en place dans le contexte de l'avant-garde sérielle de Darmstadt, issus notamment d'un double attrait pour la musique ancienne – plus particulièrement vénitienne – et la seconde école de Vienne. Exigeant des compositeurs que la musique soit d'abord une *présence historique*, « un témoignage des hommes qui affrontent consciemment le processus historique² », Nono refuse l'image de l'artiste retiré du monde, prisonnier de ses propres fantasmes narcissiques. S'il s'agit là d'une revendication d'abord esthétique, son activité compositionnelle n'en est pas moins intimement liée à son engagement politique. Son œuvre s'inscrit alors dans l'héritage du Schoenberg d'*A Survivor from Warsaw* en abordant de façon récurrente les crimes du fascisme et les drames d'un passé encore récent. À partir des années 1960, sa musique s'accompagne plus particulièrement d'un militantisme marxiste tourné vers des causes plus actuelles (guerre du Viêtnam, aliénation de la classe ouvrière, colonialisme, etc.), jusqu'à être pensée elle-même comme un instrument de lutte révolutionnaire. En 1970, Nono se disait ainsi « musicien par accident », son activité consistant selon lui prioritairement à « combattre le fascisme et l'impérialisme³ ». Chantés, lus ou diffusés sur bande, nombreux sont alors les emprunts littéraires et archivistiques aux figures importantes du communisme

¹ LUKACS G., « Métaphysique de la tragédie », *L'Âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 249.

² NONO L., « Présence historique dans la musique », *Écrits*, Genève, Contrechamps, 2007, p. 77. Ce texte est issu d'une conférence lue à Darmstadt en 1959, en partie écrite par Helmut Lachenmann qui étudiait alors auprès de Nono.

³ Cité par : JESCHKE L., « Révolution dans la musique », livret d'accompagnement du disque : *Luigi Nono, Prometeo, Tragedia dell'ascolto*, SWR, cond. Hirsch Peter, Col Legno, 2007, p. 38.

et les mises en scène des conflits politiques contemporains, le compositeur désire par ailleurs rapprocher sa pratique musicale des classes populaires et ouvrières plutôt que du milieu culturel bourgeois qui constitue précisément le public de l'art d'avant-garde. Contrairement à Boulez ou Stockhausen, avec qui Nono représente ce qu'il appela lui-même « l'École de Darmstadt⁴ », la place centrale accordée au chant – vocal aussi bien qu'instrumental – est particulièrement emblématique de toute cette période de sa carrière. Réflétant notamment l'influence du madrigalisme italien ou du lyrisme atonal schoenbergien, le chant, reflet immédiat de l'expression humaine, synthétise les aspirations du compositeur. Il articule notamment deux pôles dramatiques permanents dans son œuvre : l'oppression et l'aliénation de l'homme par la société d'une part, l'amour et la liberté reconquise de l'autre. En conséquence, la rupture que marquent les dix dernières années de la vie du compositeur vis-à-vis de cette posture est aussi évidente que soudaine, prioritairement perçue comme une renonciation aux aspects auparavant dominants : à la puissance lyrique tout d'abord, puisqu'on assiste à une relative disparition du chant sous toutes ses formes, communément appréhendée comme un signe d'introversion, voire d'ésotérisme ; à la dimension politique ensuite, car les œuvres les plus récentes n'utilisent soit aucun support littéraire, soit des textes qui ne semblent pas au premier abord directement politisés. Exposée ainsi, cette opposition entre deux *styles*, si elle apparaît sans doute sommaire, semble néanmoins manifeste. Composées à quelques années d'intervalle seulement, des œuvres comme *Al gran sole carico d'amore* et *Fragmente-Stille – an Diotima* accusent un tel écart. Créée en 1974 puis encore revue jusqu'en 1978, la première reprend significativement comme titre un vers d'un poème de Rimbaud célébrant les femmes de la Commune de Paris – « Au grand soleil d'amour chargé⁵ ». Il s'agit d'une action scénique pour bandes, chœurs, solistes et orchestre relatant les événements de la Commune de 1871 et la révolution russe de 1905, composée à partir de textes de Marx, Lénine, Che Guevara, Fidel Castro, Louise Michel, Antonio Gramsci, Brecht, Cesare Pavese et d'autres encore, ainsi que de documents sonores issus de leurs discours. La seconde œuvre est un quatuor à cordes – le seul du catalogue de Nono – composé entre 1979 et 1980, consistant en un unique

⁴ NONO L., « Le développement de la technique sérielle », *Écrits, op. cit.*, p. 62.

⁵ RIMBAUD A., *Les Mains de Jeanne-Marie*.

mouvement de plus de quarante minutes, énigmatique, entièrement constitué d'une succession de brèves séquences fragmentaires et de silences.

Le titre de cet article fait également appel à l'expression de *style tardif*, d'après le concept allemand de *Spätstil* développé par Theodor Adorno, prioritairement au sujet de Beethoven. Or, si Nono partage avec le philosophe une sensibilité particulière pour le marxisme et la critique de l'impérialisme contemporain, et s'ils ont également en commun une importante implication aux *Ferienkurse* de Darmstadt dans les années 1950 puis au sein de la vie politique ouest-allemande des années 1960, il ne semble pas que l'on puisse observer de trace particulièrement notable d'une influence de l'un sur l'autre. Comme le firent les étudiants de 1968, Nono pouvait en effet reprocher à Adorno d'incarner l'intellectualisme bourgeois, déconnecté des enjeux concrets de la *praxis*, politique aussi bien qu'artistique. On note que la proximité grandissante du compositeur italien avec Massimo Cacciari à partir des années 1970 initia chez lui la découverte de pensées avec lesquelles il n'était pas familier⁶, voire qu'il avait pu rejeter auparavant ; celle de Walter Benjamin par exemple, mais aussi les écrits esthétiques pré-marxistes du jeune Lukács. Selon Cacciari, ce dernier aurait été le premier auteur à favoriser leur rapprochement intellectuel⁷. En revanche, Adorno n'est toujours pas un nom auquel Nono semble spécifiquement se référer dans les dernières années de sa vie. Par conséquent, il s'agit surtout, dans cet article, de montrer que son œuvre tardive rejoint ou entretient une affinité, non avec la personne ou la pensée d'Adorno, mais avec la posture esthétique que vise ce dernier lorsqu'il cherche à définir un concept de *Spätstil*. Précisons qu'il ne s'agit pas d'entreprendre une description objective des processus d'écriture ni une analyse critique du discours du compositeur sur sa musique, mais bien plutôt de saisir une intention esthétique, d'identifier et d'explicitier des enjeux de l'œuvre tardif de Nono pouvant être rapportés aux problématiques du *Spätstil*. Pour cela, et afin de ne pas nous engager dans une démarche qui nécessiterait bien davantage que ce que permet le contexte de cette contribution, nous choisissons de limiter essentiellement nos propos aux références présentes dans le quatuor *Fragmente-Stille – an*

⁶ Massimo Cacciari est politicien, philosophe, et auteur des livrets de la plupart des œuvres de la dernière période de Nono, essentiellement à partir de paraphrases et de montages de citations. La relation entre les deux hommes se développa notamment sur la base d'un échange nourri de séries de lectures et d'auditions, particulièrement autour de la modernité viennoise. Selon Cacciari, il en résulta pour Nono le fait d'avoir « surmonté sa défiance à l'égard de "certains" auteurs étrangers à la culture marxiste traditionnelle » (BIRAGHI M., « Entretien avec Massimo Cacciari », livret du *Festival d'Automne à Paris 1987*, p. 150).

⁷ *Idem*.

Diotima évoqué ci-dessus, aux motifs esthétiques, voire plus généralement philosophiques, auxquels celles-ci renvoient⁸.

Le *Spätstil*, un retournement anticlassique

Il convient de bien préciser alors ce que nous entendons retirer du *Spätstil* adornien. Rappelons d'abord qu'il s'agit d'un concept particulièrement problématique relevant surtout d'une hypothèse heuristique. Pensé comme l'articulation complexe d'une catégorie esthétique et d'une philosophie de l'histoire, le *Spätstil* trouve notamment ses racines chez Benjamin, dans le concept d'*allégorie*, ou dans celui de *seconde nature* développé par Lukács⁹. Bien qu'Adorno l'emploie relativement tôt, dès 1934¹⁰, il n'est jamais parvenu à en fixer définitivement les termes, ni d'ailleurs à achever la monographie consacrée à Beethoven dont une part importante devait précisément porter sur l'interprétation de son *style tardif*¹¹. Hormis certaines remarques au sujet de la poésie hymnique de Hölderlin¹², les travaux qui s'y rapportent concernent donc plus proprement les dernières œuvres du compositeur viennois et restent majoritairement sous forme de fragments. Parmi ceux-ci, deux extraits nous permettront néanmoins de cerner la problématique fondamentale que nous entendons rapprocher ici de la question du *dernier* Nono. En 1961, Adorno écrit : « Si l'on peut parler de la phase intermédiaire [de Beethoven] comme d'une métaphysique de la tragédie [...], alors la phase tardive est une critique du tragique comme apparence¹³. » Le tragique est entendu ici comme l'un des trois genres poétiques, aux côtés de l'épique et du lyrique, mais plus particulièrement encore comme une vision du monde ou une représentation universelle, cette forme de pensée qui aurait justement permis l'existence historique de la tragédie, celle des *anciens* Sophocle ou Eschyle. C'est aux philosophes de l'idéalisme allemand que nous devons cette interprétation. Comme le signale Peter Szondi :

⁸ Pour une analyse de l'œuvre, voir : DÖPKE D., « Pensées fragmentaires sur la poétique musicale du quatuor à cordes de Luigi Nono », livret du *Festival d'Automne à Paris 1987*, p. 98-113.

⁹ Voir à ce propos : ADORNO T. W., « L'Idée d'histoire de la nature », *L'Actualité de la philosophie et autres essais*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2008, p. 31-55.

¹⁰ ADORNO T. W., « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux*, Genève, Contrechamps, 2003, p. 9-12.

¹¹ ADORNO T. W., *Beethoven, Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.

¹² ADORNO T. W., « Parataxe », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 307-350. Si Adorno parle bien des « derniers poèmes » de Hölderlin, ou encore de ses « hymnes tardifs », ce long article explicitement dirigé contre la méthode d'interprétation heideggérienne n'interroge pas spécifiquement le concept de *Spätstil*, contrairement aux écrits sur Beethoven.

¹³ ADORNO T. W., *Beethoven, Philosophie der Musik*, frag. n° 368, p. 253 [Tous les fragments d'Adorno sur Beethoven sont traduits par nous-même].

« Il existe une poétique de la tragédie depuis Aristote ; depuis Schelling seulement, une philosophie du tragique¹⁴. » En effet, la tragédie grecque leur a semblé offrir une solution aux limites de la raison moderne, particulièrement à la question du libre arbitre, présentée par la critique kantienne comme une « antinomie de la raison ». Ainsi, dans la dernière de ses *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*, Schelling se demande

« comment la raison grecque a pu supporter les contradictions de sa tragédie. Un mortel destiné par la fatalité à devenir un criminel, luttant contre la fatalité et cependant terriblement puni pour un crime qui était l'œuvre de la fatalité ! La raison de cette contradiction, celle qui la rendait insupportable, était plus profonde qu'on ne le pensait : c'était la lutte de la liberté humaine contre le pouvoir du monde objectif, lutte dans laquelle le mortel, lorsque cette puissance était une surpuissance (un *fatum*) devait *nécessairement* succomber et, cependant, comme il ne succombait pas *sans lutte*, être puni de sa défaite. Que le criminel, qui cependant ne succombait que devant la force supérieure du destin, fût *puni*, cela impliquait la reconnaissance de la liberté humaine, c'était un *hommage* rendu à la liberté¹⁵. »

Et quelques années plus tard encore, dans ses leçons de *Philosophie de l'art* : « Que ce coupable innocent accepte volontairement sa punition, c'est tout ce qu'il y a de *sublime* dans la tragédie, c'est ce qui transfigurera la liberté en identité la plus haute avec la nécessité¹⁶ ». Alors, si Adorno parle chez Beethoven d'une « métaphysique de la tragédie », c'est précisément parce qu'il perçoit dans le sublime de l'*allegro* classique – par exemple celui de la symphonie *Héroïque* – un processus tout à fait analogue. Le thème principal y tient le rôle de sujet, de héros tragique, et entretient un rapport conflictuel non avec un second thème, mais avec le monde objectif, autrement dit ici la loi tonale et l'ensemble des conventions qui régissent son déploiement¹⁷. Si c'est bien à partir de l'opposition identitaire des motifs que se développe le mouvement dramatique, le tragique réside quant à lui dans l'affirmation transcendante de l'unité tonale, principe absolu, divin, dans cette affirmation figurée par une résolution finale à la tonique, au sein de laquelle se résorbe toute forme d'altérité, voire se dissout même l'intégrité des figures thématiques. Or, selon le philosophe, c'est très précisément ce à quoi s'opposeraient les dernières œuvres du compositeur, en dénonçant là une mystification – le « tragique comme apparence¹⁸ ». Le second fragment que nous retenons, de 1948, affirme alors que « Beethoven devient

¹⁴ SZONDI P., *Essai sur le tragique*, Belval, Circé, 2003, p. 9.

¹⁵ SCHELLING F. W. J., *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*, Paris, Aubier, 1950, p. 151-153.

¹⁶ SCHELLING F. W. J., *Philosophe de l'art*, Grenoble, Million, 1999, p. 354.

¹⁷ ADORNO T. W., *Beethoven, Philosophie der Musik*, voir les fragments réunis dans le chapitre 5 : « *Form und Rekonstruktion der Form* », p. 97-116.

¹⁸ *Ibid.*, frag. n° 368, p. 253.

"inorganique", fracturé, là où Hegel devient idéologique¹⁹ ». Dans cet extrait, la fracture dont il est question est rapportée à la critique de ce qui apparaît comme « aliénation, violence, privation », c'est-à-dire ce que subirait l'individuel, la singularité, lors de son élévation tragique à l'absolu, lors du triomphe d'une réexposition « esthétiquement douteuse²⁰ » car analogue au troisième moment de la dialectique de l'Esprit, négation de la négation²¹. Au contraire de Hegel, qui achève selon Adorno la pensée de l'*Aufklärung* en versant dans l'idéologie, dans une tyrannie de l'universel et du mythe, Beethoven serait le compositeur qui renverse le mouvement propre de l'œuvre classique en prenant dans sa dernière manière le parti de l'hétérogène, en prônant le maintien de la différence. Ainsi, dans les « fissures », dans les « crevasses » ou dans la « nudité » des œuvres tardives, dit Adorno, « l'élément individuel émerge comme tel et [devient] le support accidentel de l'universel²². » Ce même symptôme est perçu par le philosophe dans les derniers hymnes de Hölderlin. Ici, c'est à la langue poétique qu'il revient de refuser son propre principe identitaire, l'élévation au concept, et de s'opposer ainsi à la fonction purement représentative d'un langage coupable d'aliéner la réalité matérielle, concrète, des noms et des mots convoqués. Toujours selon Adorno, qui souligne notamment dans le *Spätstil* une absence de médiation entre les éléments hétérogènes :

« les communications du type vulgaire, le moyen terme extérieur aux moments qu'il doit relier, sont éliminées comme étant superficielles et inessentiels, comme on le voit souvent dans le style tardif de Beethoven ; c'est là en grande partie ce qui donne aux derniers poèmes de Hölderlin leur aspect anticlassique, en rébellion contre l'harmonie²³. »

Nono et l'*innigster Empfindung* beethovénienne

Face à cette idée du *Spätstil* comme retournement anticlassique, il semblerait certes abusif de parler de classicisme à propos de l'œuvre non-tardif de Luigi Nono. En tant que figure éminente de l'avant-garde européenne de la seconde moitié du XX^e siècle, tout l'ensemble de sa production musicale est évidemment saturée de traits anticlassiques. Malgré cela, l'idée d'un retournement tient à son appropriation nouvelle, dans les années 1980, de tendances qui semblent s'accorder à la sphère conceptuelle du *Spätstil*. Comme le

¹⁹ *Ibid.*, frag. n° 323, p. 232.

²⁰ *Ibid.*, frag. n° 32, p. 38-39.

²¹ Voir à ce sujet : THIBODEAU M., *Hegel et la tragédie grecque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

²² ADORNO T. W., *Beethoven, op. cit.*, frag. n° 323, p. 232.

²³ ADORNO T. W., « Parataxe », *art. cit.*, p. 333.

compositeur l'explique lui-même : « Après *Al gran sole*, j'ai éprouvé le besoin de repenser tout mon travail, toute ma façon d'être un musicien aujourd'hui, un intellectuel dans cette société, pour ouvrir de nouvelles voies de connaissance, d'imagination²⁴. » Emblématiques de ces *nouvelles voies*, Beethoven et Hölderlin sont deux noms qui inondent de leur aura *Fragmente-Stille – an Diotima*. Ainsi, à propos du compositeur viennois tout d'abord, on rappelle que cette œuvre créée en 1980 est une commande de la ville de Bonn pour la 30^e édition du *Beethovenfest*. Bien que ce ne soit là qu'un aspect factuel, Nono n'a pu ignorer ou tout simplement mettre de côté à cette occasion la somme que représentent les quinze quatuors de Beethoven. Mais surtout, dans la mesure où cette œuvre marque pour le compositeur italien un important renversement stylistique, voire inaugure une période *tardive* – il a alors 55 ans –, les cinq derniers quatuors de Beethoven viennent plus particulièrement à l'esprit parce qu'ils constituent probablement, au côté des dernières œuvres pour clavier, l'ensemble le plus représentatif de ce que l'on considère habituellement comme sa troisième manière²⁵. D'un point de vue compositionnel, cette présence de Beethoven reste toutefois très implicite, presque fantomatique ; elle tient notamment à l'importance que prend l'indication *mit innigster Empfindung* [avec le sentiment le plus intérieur, ou avec la sensation la plus intime], mentionnée par Nono en dédicace, puis reprise plusieurs fois dans le quatuor. Chez Beethoven, cette indication apparaît progressivement à partir de 1814. En tête de la *Sonate en mi mineur n° 27* op. 90, qui n'est pas encore considérée comme une œuvre tardive, figure ainsi un « *mit Empfindung und Ausdruck* ». Deux ans plus tard, sur la partition du premier mouvement de la sonate suivante, l'opus 101, est indiqué « *mit der innigsten Empfindung* ». En 1817, sur la version manuscrite du *lied* WoO 149 intitulé *Résignation*, Beethoven écrit : « *Mit inniger Empfindung* », simplifié en « *Mit Empfindung* » dans la version éditée en 1818²⁶. C'est au dernier mouvement de la *Sonate en mi majeur* op. 109, un thème et variations, que Beethoven note *mit innigster Empfindung*, accolé à *gesangvoll* [pleinement chantant]. La même indication apparaît à nouveau dans la dernière section du troisième mouvement du

²⁴ NONO L., « Les chemins de *Prometeo*, Nouvelle version », livret du *Festival d'Automne à Paris 1987*, p. 170.

²⁵ Maynard Solomon note que la division traditionnelle de l'œuvre de Beethoven en trois périodes fut proposée dès 1818 par un anonyme, reprise à l'occasion de sa première biographie quelques mois seulement après sa mort, et formulée à nouveau, de façon décisive, par Fétis en 1837 (*Beethoven Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 116).

²⁶ KRAMER R., « *Lisch aus, mein Licht*: Song, Fugue, and the Symptoms of a Late Style », publié dans : BONDS M. E. (dir.), *Beethoven Forum 7*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, p. 67.

Quatuor à cordes en la mineur n° 15 op. 132, le célèbre « *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart* » [chant d'action sacré de grâce d'un convalescent à la divinité, en mode *lydien*]. À partir de l'opus 101, on remarque que cette mention est toujours associée à des passages qui accordent une place prédominante au chant, à un lyrisme qui par ailleurs se déploie systématiquement en mode majeur. Dans l'opus 109, notons qu'il est également demandé de jouer *mezza voce* et *andante* ; *pianissimo* et *molto adagio* pour la section du quatuor en question. À chaque fois, c'est un lyrisme apaisé, bien loin du registre *tragique* qui caractérise notamment l'*allegro*-type de la seconde manière, celui par exemple des sonates *Waldstein* ou *Appassionata*²⁷.

S'il est peu commun de trouver ce *mit innigster Empfindung* dans la littérature musicale entre Beethoven et Nono, il apparaît tout de même chez Schumann et Mahler. Lorsque des paroles l'accompagnent, il semble traduire dans leur musique l'idée d'une distance, ou l'évocation d'un lointain, d'un *arrière-pays*, pour reprendre l'expression d'Yves Bonnefoy. C'est par exemple ce que suggèrent les deux dernières strophes du poème de Heine sur lequel Schumann compose, en *mi* majeur, l'avant-dernier numéro des *Dichterliebe* :

« Ah ! que je puisse aller là-bas,
Et m'y réjouir le cœur,
Et délivré de toute peine,
Être libre et heureux !
Ah ! ce pays de volupté,
Je le vois souvent en rêve ;
Mais que vienne le soleil du matin,
Il fond comme une vaine écume²⁸. »

En ce qui concerne Mahler, *mit innigster Empfindung* apparaît par exemple au terme de la 9^e *Symphonie* sous la toute dernière phrase jouée aux premiers violons, longue désinence en *ré♭* majeur – alors même que la symphonie est en *ré* mineur –, *langsam* et *pianississimo*. Naturellement dépourvue de paroles, celle-ci n'est autre qu'une citation de la quatrième pièce des *Kindertotenlieder*, lorsque les mots de Friedrich Rückert, chantés en *mi♭* majeur, disent des enfants morts : « Nous les retrouverons sur ces hauteurs ensoleillées ! / La journée est belle sur ces hauteurs²⁹ ! » Malgré la douleur ou l'intense mélancolie qu'expriment ces

²⁷ Notons d'ailleurs à propos de l'opus 101 que si l'indication apparaît bien au premier mouvement, le registre particulièrement lyrique ainsi que l'aspect quelque peu expérimental de la forme – la pièce débute par exemple au plein milieu de la modulation vers la dominante – contribuent à éloigner celui-ci des standards classiques de l'*allegro* beethovénien.

²⁸ HEINE H., « *Aus alten Märchen winkt es* », *Lyrisches Intermezzo* [nous traduisons].

²⁹ RÜCKERT F., « *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!* », *Kindertotenlieder* [nous traduisons].

paroles, il s'agit toujours d'une séparation vécue non pas dans la lutte et le drame, mais plutôt avec apaisement, dans un sentiment de *résignation*.

Dans le quatuor de Nono, cette indication est systématiquement associée au jeu *sotto voce* et *pianissimo*, proche en cela de ses occurrences beethovéniennes. D'un seul tenant, nous l'avons dit, *Fragmente-Stille* est composé de *fragments* musicaux numérotés de 1 à 52. Écrit spécifiquement entre guillemets, « *mit innigster Empfindung* » intervient pour la première fois au n° 26, soit très précisément au centre de l'œuvre ; la position stratégique du passage est symboliquement soulignée par l'agencement du matériau en miroir. Signalons également qu'il s'agit du premier fragment entièrement écrit *arco normale*, où se *dévoile* en quelque sorte le timbre du quatuor. L'association exacte de ces quatre indications – *sotto voce*, *pianissimo*, *arco normale* et « *mit innigster Empfindung* » – reparaît plusieurs fois par la suite, au cours de cinq nouveaux fragments répartis dans la seconde moitié de l'œuvre : aux numéros 34, 36, 38, 43 et 45. Tous sont liés par un matériau commun : une succession homorythmique de doubles cordes aux quatre instruments, alternativement regroupées ou éclatées sur l'ensemble de l'ambitus. Vis-à-vis des fragments précédents, leur spécificité tient surtout à l'emploi très sensible de micro-intervalles : chacune des rencontres harmoniques consiste en effet en un tétracorde par tons entiers, une quarte augmentée, en même temps doublé, octavié ou non, au quart de ton. Si l'on considère le développement de cet aspect dans les œuvres suivantes, l'intérêt de Nono n'est pas tant de disposer de nouvelles hauteurs – par une division de l'octave en vingt-quatre sons – que d'étendre ou d'enrichir de nouvelles possibilités acoustiques chacun des degrés et des harmonies³⁰. Enfin, si rien n'est explicitement *chanté* ou ne relève ici d'une écriture proprement lyrique – comme on l'a dit, dans le dernier Nono le chant semble avoir disparu de la surface de l'œuvre –, on remarque dans ces six fragments une progression générale vers le silence : hormis le n° 43, tous s'achèvent par un *decrescendo al niente*.

Ces quelques éléments semblent permettre d'identifier comme une perspective d'ordre métaphysique dans l'indication beethovénienne, placée au centre du quatuor lors de son réemploi par Nono. Elle paraît en effet renvoyer l'interprète à quelque chose d'absent, à ce qui fait défaut dans l'ordre du sensible – un sentiment de manque qui paradoxalement n'est

³⁰ Voir à ce sujet : HUBER N. A., « *Nuclei and Dispersal in Luigi Nono's A Carlo Scarpa* », *Contemporary Music Review*, Vol. 18 n° 2, 1999, p. 19-35.

jamais comblé par la dissonance expressive, par l'agitation ou la virtuosité, mais plonge au contraire dans le silence, dans l'apaisement. L'intense intériorité requise s'apparente alors à l'intention de faire résonner dans le geste instrumental comme un absolu de l'intime. L'âme semble en ce sens réfléchie comme horizon de la teneur lyrique, c'est-à-dire l'objet pur du sens interne ou le *Moi* qui selon Kant s'offrirait à l'intuition si l'on pouvait soustraire de la conscience toute la matière de la pensée³¹. Réconciliation spéculative qui ne se donne pas dans une idéologie triomphante, mais plutôt comme *u-topie*, peut-être est-ce là cet « élément de sérieux », ce « secret » qu'Adorno perçoit encore en 1966 dans les œuvres tardives de Beethoven, l'impression de « quelque chose surchargé de contenu, bien que ce contenu lui-même soit comme voilé³² ». Paraphrasant Goethe, le philosophe présente en effet le *Spätstil* comme un « retrait de l'apparence », de sorte que contrairement à ce que voudrait une esthétique classique, celle-ci « n'est plus incorporée avec le spirituel dans une unité immédiate, comme quelque chose à la fois sensuel et spirituel³³ ».

L'*Innigkeit* hölderlinienne

Cette *intention* musicale que traduit *mit innigster Empfindung* conserve néanmoins une certaine épaisseur ésotérique et doit être rapportée chez Nono aux mots qui l'accompagnent, ceux de Hölderlin. Mais d'abord, il convient de signaler que l'*Innigkeit*, au sens de l'intimité, du recueillement, apparaît également chez le poète, comme un concept essentiel de sa réflexion sur le tragique, et plus généralement sur l'esthétique, voire sur l'existence en général. Martin Heidegger, qui voit là la « parole métaphysique fondamentale³⁴ », le présente ainsi :

« Constamment, et dans les domaines les plus divers, nous rencontrons ce terme avec des nuances et dans des combinaisons diverses. C'est l'un des mots clés de Hölderlin. Son contenu ne se laisse naturellement pas enfermer dans une définition scolaire. "Recueillement" ne signifie pas une simple "intériorité" de l'émotion [...]. Le mot n'a chez Hölderlin aucun relent de sentimentalité rêveuse et inactive. Tout au contraire. Il signifie

³¹ KANT E., *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 2006, p. 383. « [...] dans ce que nous appelons l'âme, tout se trouve dans un flux continu et il n'y a rien qui soit permanent, si ce n'est éventuellement (à condition qu'on le veuille absolument) le Moi, lequel possède une telle simplicité précisément parce que cette représentation n'a pas de contenu, donc pas de divers, ce pourquoi elle semble aussi représenter ou, pour mieux dire, désigner un objet simple. [...] Seulement, ce Moi est aussi peu une intuition qu'un concept d'un quelconque objet, mais il est la simple forme de la conscience, [...] dès lors qu'est en outre donné dans l'intuition quelque chose d'autre qui offre une matière pour se représenter un objet. »

³² ADORNO T. W., *Beethoven, Philosophie der Musik*, « Über den Spätstil Beethoven », p. 266.

³³ *Idem*.

³⁴ HEIDEGGER M., *Les hymnes de Hölderlin : La Germanie et Le Rhin*, Paris, Gallimard, 1988, p. 230.

d'abord la force suprême du *Dasein*. En second lieu : cette force s'affirme en affrontant à fond les contradictions extrêmes de l'Être. Bref : la façon accordée et lucide de se maintenir imperturbablement au plus intime des contradictions essentielles de ce qui possède au sein de l'opposition une unité originelle : l'"opposé harmonique"³⁵. »

Cette idée d'un *opposé harmonique* est issue de la métaphysique d'Héraclite, le philosophe présocratique célèbre pour ses fragments. Selon Heidegger, c'est dans cette métaphysique que baignent Hölderlin et ses écrits poétologiques, une vision du monde et de la vie comme tension équilibrée entre les différences, les opposés. « La guerre est le père de toutes choses, de toutes le roi, dit un célèbre fragment d'Héraclite ; et les uns, elle les porte à la lumière comme dieux, les autres comme hommes ; les uns, elle les fait esclaves, les autres, libres³⁶. » La véritable unité de l'Être est alors une *harmonie* invisible, ce qui paraît donc disharmonieux ou simplement différent sous des conditions sensibles ; tandis que l'unité apparente, la ressemblance ou l'identité, est contraire au principe même de l'existence. En ce sens, pour Hölderlin, le tragique n'est pas seulement une forme artistique, ni même seulement un genre littéraire, mais plus généralement cette opposition harmonique de la nature et de la culture, de l'art : une contradiction qui est donc le signe d'une affinité plus essentielle, voire d'une identité. Car si la Nature ne peut consister qu'en la totalité de l'Être, son expérience immédiate n'est possible que dans sa « faiblesse »³⁷, c'est-à-dire partiellement, telle qu'elle se présente dans l'expression humaine, artistique. Or, si quelque chose peut alors s'appeler tragédie, c'est précisément ce qui se donne pour tâche de révéler ce rapport. Le héros, tel que le présente Hölderlin dans le court essai intitulé « La signification des tragédies », est lui-même un « signe » qui permet à « l'originel, le fond dissimulé de toute nature », de se manifester. Mais le héros est aussi dit « insignifiant = 0 », car dans le rapport tragique des hommes et des dieux, il est celui qui meurt de sa destinée, de son unification au divin. C'est en effet lorsqu'il dissout son *individualité*, qu'il se réduit à néant dans cette réconciliation suprême, que la nature « se présente dans son caractère le plus fort ».

³⁵ HEIDEGGER M., *ibid.*, p. 115.

³⁶ HERACLITE, *Fragments*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, frag. n° 129 (Diels-Kranz : frag. 53), p. 441.

³⁷ HÖLDERLIN F., « La Signification des tragédies », *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 644.

Si Hölderlin fut bien l'un des fondateurs de l'idéalisme spéculatif aux côtés de Schelling et Hegel³⁸, très tôt son expérience poétique l'encouragea à s'en écarter en développant l'idée d'un *retournement*³⁹. Qualifié de « natal » ou de « patriotique » [*vaterländische Umkehr*⁴⁰], ce retournement est évoqué par Hölderlin lui-même en 1804 dans les *Remarques* qui accompagnent son travail de traduction de Sophocle – *Œdipe* puis *Antigone* – entrepris à la suite des échecs répétés pour composer sa propre tragédie. Avec *La Mort d'Empédocle*, il s'agissait pour le poète de montrer ce héros purement tragique, « fils de son ciel, de son époque, de sa patrie, fils des puissants antagonismes de son époque⁴¹ », appelé à mourir parce qu'il aspire à la totalité, parce qu'il doit s'unir à la Nature et connaître ainsi une *dissolution idéale*⁴² : « Son destin s'incarne en sa personne, synthèse momentanée appelée à se détruire pour devenir quelque chose de plus⁴³. » Or Hölderlin prit progressivement conscience que le tragique moderne, qui ne peut être celui des anciens, ne consiste pas tant à périr d'un excès de proximité avec le divin, d'une trop grande exposition au *feu du ciel*, qu'à endurer au contraire la séparation et à s'y maintenir. Dans les *Fondements pour Empédocle*, un essai précédant la dernière version inachevée de sa tragédie, c'est précisément ce qui transparaît lorsque le poète évoque le rôle de *l'adversaire*. Vis-à-vis d'Empédocle, qui ne peut donc que rester un héros fondamentalement antique, celui-ci

« s'efforce de résoudre les problèmes de l'époque d'une autre manière. Né pour être un héros, il n'incline pas tant à concilier les extrêmes qu'à les dompter, à lier leur action réciproque à quelque chose de solide, de permanent et d'intermédiaire qui les maintient chacun dans ses limites en se les appropriant. [...] Il est l'incarnation même du destin, à la seule différence près que les forces antagoniques sont fixées en lui à une conscience, à une ligne de partage qui les oppose en toute clarté, qui les rattache à une idéalité (négative) et leur imprime une orientation⁴⁴. »

³⁸ *Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand*, célèbre manifeste fragmentaire probablement écrit à plusieurs mains, apparaît certainement comme le témoignage le plus évident de la proximité idéologique des trois hommes dans les dernières années du XVIII^e siècle. À ce sujet, voir : LACOUÉ-LABARTHE P. et NANCY J.-L., *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 39-54.

³⁹ Ce *retournement* ne doit pas être confondu avec la crise qui vît le poète sombrer définitivement dans le mutisme et la folie à partir de 1807, trouvant alors refuge chez un menuisier de Tübingen et signant du nom de Scardanelli une série de poèmes naïfs. Cette dernière période de Hölderlin, chronologiquement tardive, inspira notamment Heinz Holliger pour son *Scardanelli-Zyklus*, achevé en 1991.

⁴⁰ C'est à Maurice Blanchot que l'on doit la traduction de l'expression allemande par « retournement natal » (*L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955). Le terme de *patriotique* semble plus proche de l'original, bien qu'il ne puisse être rapproché du sens couramment prêté à celui-ci en français.

⁴¹ HÖLDERLIN F., « Fondement d'Empédocle », *Œuvres*, p. 661.

⁴² HÖLDERLIN F., « Le devenir dans le périssable », *Œuvres*, p. 654.

⁴³ HÖLDERLIN F., « Fondement d'Empédocle », p. 662.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 668.

Or cette *idéologie négative* par laquelle l'adversaire traite ici l'antagonisme, celui de l'art et de la Nature, de l'homme et de l'Être, ou encore de la liberté et de la nécessité, voilà ce qui correspond au retournement que Hölderlin adopte pour son propre compte, une « volte-face⁴⁵ ». Il ne s'agit pas de renier tout rapport entre les hommes et les dieux – l'adversaire est lui aussi *incarnation du destin* –, mais de l'entretenir désormais dans « la figure toute oublieuse de l'infidélité », c'est-à-dire « à la limite extrême du déchirement⁴⁶ », laquelle se donne pour le poète dans le sentiment moderne du sacré, un « sobre-sacré »⁴⁷ [*heilignüchtern*]. En effet, l'idée d'un tragique moderne ne mène pas pour Hölderlin à sa simple négation, mais à une conscience nouvelle de l'union de l'art et de la nature qui est en même temps, et de façon contradictoire, celle de leur séparation. Selon Heidegger, « cette unité originale, et comme telle unique, n'est autre que l'unité régnante que Hölderlin, lorsqu'il parle d'elle, nomme du nom d'*Innigkeit*⁴⁸ ». Ainsi, le *quelque chose de solide* par quoi peuvent être domptés les extrêmes, par quoi peut être montrée leur secrète intimité, c'est bien l'œuvre d'art, et plus précisément la poésie lyrique, comme chant sacré du défaut des dieux, chant d'un « temps de désœuvrement⁴⁹ », ou, toujours selon Heidegger, « entente du secret comme retrait se mettant soi-même en retrait ». En effet : « Que le secret soit mis en état d'être entendu est bien, à la vérité, un dévoilement, mais le dévoilement qui tout au plus a droit d'être accompli dans le chant, c'est-à-dire dans la poésie⁵⁰. »

Le silence comme « chant » de l'intimité

Vis-à-vis de Beethoven, dont la présence dans *Fragments-Stille – an Diotima* conserve une grande part d'implicite, la référence à Hölderlin est affirmée de façon plus évidente : par le nom de Diotima tout d'abord – figure féminine de tout son œuvre –, mais aussi parce que la plupart des 52 fragments composant le quatuor porte une brève épigraphe, parfois deux, tirée de différents poèmes ; des extraits de vers, voire de simples mots, toujours entourés de points de suspension. Le n° 26, lorsqu'intervient pour la première fois

⁴⁵ HÖLDERLIN F., « Remarques sur Œdipe », *Œuvres*, p. 958.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ HÖLDERLIN F., « Moitié de la vie », *Œuvres*, p. 833 [traduction modifiée].

⁴⁸ HEIDEGGER M., *Les hymnes de Hölderlin*, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁹ HÖLDERLIN F., « Remarques sur Œdipe », p. 958.

⁵⁰ HEIDEGGER M., *ibid.*, p. 230.

l'indication *mit innigster Empfindung*, porte en exergue : « ...*heraus in Luft und Licht...* » [« en dehors dans l'air et la lumière⁵¹ »] ; quant aux cinq autres, ils sont tous rapportés aux mêmes mots : « ...*das weisst aber du nicht...* » [« mais ce que tu ne sais pas⁵² »]. Si le statut de ces brefs fragments de vers reste énigmatique, leur rapprochement dans l'œuvre semble néanmoins suggérer comme une contradiction : tout d'abord un mouvement d'extériorisation, auquel succède une soudaine et mystérieuse retenue. Selon la notice figurant en tête de la partition, ces morceaux de poèmes ne doivent pas être récités lors de l'exécution ni ne constituent des indications programmatiques. En revanche, il y est question de moments de « pensées, silences, "chants" », ou de « "chants" de pensées silencieux⁵³ », référant alors à « d'autres espaces, d'autres cieux, pour redécouvrir autrement le possible, ne pas "dire adieux à l'espoir"⁵⁴ ». Il est par ailleurs recommandé aux interprètes de les chanter « dans l'autonomie des sons visant une "harmonie délicate de la vie intérieure"⁵⁵ ». S'il est donc bien question d'un *chant*, celui-ci ne fait plus l'objet d'une véritable *expression*, lyrique, mais semble renvoyer seulement à une *intention* interprétative, comme une résonance intérieure de ces espaces oniriques, un repli du lyrisme lui-même. Aux interprètes, alors, de se tenir dans la plénitude d'une intériorité la plus profonde et de s'approprier cette disposition de l'esprit que chante Hölderlin dans une version tardive de *L'Archipel* : « Mais puisque si proches ils sont, les dieux présents, / Je dois être comme s'ils étaient loin, et obscur dans les nuages / Doit m'être leur nom, seulement.../ Je me les nomme en silence...⁵⁶ ». En effet, ce silence dont il est question traduit le terme allemand *Stille*, celui que Nono appose dans le titre du quatuor à *Fragmente*. Il s'agit toutefois d'un mot dont le sens est bien plus large, dont les frontières sont moins définies : *Stille* peut en effet renvoyer à l'intime [*Innig*], mais également à la tranquillité ou au repos [*Ruhe*], ou encore au paisible et à la paix [*Frieden*]. À l'image de l'intimité, que nous venons d'évoquer,

⁵¹ Extrait de *Diotima*, poème dont il existe plusieurs versions successives entre 1796 et 1798 [nous traduisons].

⁵² Dernier vers, manifestement incomplet, de *Wenn aus der Ferne...* [nous traduisons]. Poème attribué au Hölderlin de la folie, dont l'authenticité reste toutefois douteuse (cf. VALENTIN J.-M., « L'ode *Wenn aus der Ferne* est-elle de Hölderlin ? », *Études Germaniques*, 2008/3, Vol. n° 251, p. 637-640).

⁵³ NONO L., *Fragmente-Stille, an Diotima, per quartetto d'archi*, Ricordi, Milan, n° 133049 [nous traduisons : « Pensieri silenzi "canti" » ; la version allemande parle quant à elle de « Gedanken schweigende "Gesänge" »].

⁵⁴ *Idem* [nous traduisons : « di altri spazi di altri cieli / per riscoprire altrimenti il possibile non "dire addio alla speranza" »]. Signalons que les termes entre guillemets sont extraits d'une lettre de Hölderlin, envoyée en 1799 à Susette Gontard, muse et amante du poète à qui se rapporte dans son œuvre le nom de Diotima.

⁵⁵ *Idem* [nous traduisons : « nell'autonomia dei suoni testi a un' "armonia delicata della vita interiore" »]. À nouveau, la citation est issue d'une lettre du poète à Susette Gontard.

⁵⁶ Cité par HEIDEGGER M., « Le poème », *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1973, p. 248.

tous ces termes constituent avec *Stille* un champ lexical particulièrement présent dans la poésie lyrique de Hölderlin, directement lié au geste du retournement et donc issu de la réflexion sur le tragique et la modernité, un réseau conceptuel qui définit poétiquement la disposition intérieure de l'acte poétique lui-même. L'artiste, peut-on dire alors, se nomme les noms divins en silence, en paix, dans le repos de la distance ; il dit dans celle-ci le mode d'être au monde des hommes vis-à-vis des dieux, il déploie poétiquement son infidélité sacrée à la Nature.

Symptomatique du retournement de Nono, le silence s'entend comme le véritable centre du quatuor, comme il peut l'être d'ailleurs de l'ensemble de sa pratique *tardive*. En 1983, le compositeur introduit par ces mots une conférence intitulée « L'erreur comme nécessité » :

« Très difficile d'écouter, dans le silence, *les autres*. [...] Lorsqu'on vient écouter, on essaie souvent de se retrouver soi-même dans les autres. Retrouver ses propres mécanismes, système, rationalisme, dans l'autre. Et cela, c'est une violence tout à fait conservatrice⁵⁷. »

Deux ans plus tard, et plus particulièrement au sujet de la musique, il évoque encore

« la difficulté que nous éprouvons aujourd'hui à rendre exécutable et perceptible, dans un son *pianissimo*, les quatre, cinq, voire plus, articulations possibles du *p*, [...] cette différence de la dynamique, qui a pour conséquence, dans l'écoute, la sensation de la "différence" qualitative des sons⁵⁸. »

Ainsi, dans *Fragmente-Stille*, du point de vue d'abord de l'apparence, tout se déploie effectivement comme une articulation de nuances *piano*, très largement majoritaires, jusqu'au quadruple *piano* ; une articulation de sonorités à la limite de l'audible qui peut néanmoins intégrer aussi leur opposé, jusqu'aux *ffff* et *sffff*. Signalons par ailleurs que Nono emploie douze durées, ou nuances, de points d'orgue, lesquels interviennent aussi bien entre deux fragments qu'au milieu d'un seul. Qu'il s'agisse de sons tenus ou de suspensions insonores, ceux-ci sont tout autant des instants de *silence*, c'est-à-dire, comme le précise la notice, de « libres fantaisies d'espaces oniriques, d'extases soudaines, de pensées indicibles, de respirations apaisées, et de silences "chantés" "intemporellement"⁵⁹ ». Mais d'autre part, en considérant d'après les mots du compositeur que le silence n'est pas le simple fait d'une

⁵⁷ NONO L., « L'erreur comme nécessité », *Écrits*, p. 495.

⁵⁸ NONO L., « D'autres possibilités d'écoute », *Écrits*, p. 551.

⁵⁹ NONO L., *Fragmente-Stille, an Diotima, per quartetto d'archi* [nous traduisons : « liberia fantasia / di spazi sognanti / di estasi improvvisa / di pensieri indicibili / di respiri tranquilli / e / di silenzi da "cantare" "intemporeali" » ; la version allemande dit : « offener Phantasie / für träumende Räume / für plötzliche Ekstasen / für unaussprechliche Gedanken / für ruhige Atemzüge / und / für die Stille des "zeitlosen" "Singens" »].

absence de sons mais une qualité d'écoute, une disponibilité de la conscience à l'altérité, le quatuor semble proposer une progression vers cet état, une plongée dans l'*Innigkeit*, dont le couronnement se donne notamment comme une attention de l'écoute à la différenciation microtonale des sons. Nous l'avons dit, c'est le fragment central, le premier à porter l'indication *mit innigster Empfindung*, qui inaugure dans l'œuvre une séquence fondée sur l'emploi significatif de micro-intervalles. Elle est reprise par la suite, nous l'avons dit, mais on peut aussi considérer qu'elle est à proprement parler préparée aux n^{os} 18, 20 et 24, par l'introduction discrète de quelques variations de hauteurs au quart de ton. S'il n'est pas encore question à ce stade de l'intimité, on remarque en revanche la sonorité particulièrement éthérée, immatérielle, qui résulte ici d'une micropolyphonie en alternance constante entre *pppp* et *mp* dans l'extrême aigu, en sons harmoniques, *flautato* ou *gettato*. Surtout, au véritable silence qui se dégage de ces passages correspondent cette fois de façon très précise les citations hölderliniennes : les deux premiers fragments sont associés à « ...wenn in reicher Stille... » [« quand dans un silence abondant⁶⁰ »] ; tandis que le dernier, qui marque justement une véritable disparition du son dans le silence – comme une évaporation –, s'inscrit sous l'unique mot « ...ruht... » [« repose⁶¹ »].

Limitées à certains aspects spécifiques de *Fragmente-Stille – an Diotima*, ces observations semblent néanmoins suggérer que la conjugaison des références à Hölderlin et à Beethoven conduit pour Nono à la promotion d'une conception prospective de l'écriture musicale, comme activité de recherche et d'expérimentation. En effet, en parvenant ainsi au repos hölderlinien, s'ouvre pour le geste musicien un espace infini, celui où se dévoile, dans le retrait, le secret des plus subtiles différenciations, exacerbation d'une sensibilité à l'articulation d'infimes nuances, à la *faible* mobilité des tons et des harmonies. « Le nouveau "virtuose" qui écoute les silences en même temps que les différentes mutations acoustiques, [...] propose la "tragédie de l'écoute"⁶². » Pour le dernier Nono en effet, la nature s'offre ainsi, en tant que culture, à l'écoute dans l'intimité du son, à la connaissance, par la composition.

⁶⁰ HÖLDERLIN F., extrait de *Diotima* [nous traduisons]. Il s'agit du même poème que les mots du fragment n^o 26.

⁶¹ HÖLDERLIN F., extrait de *Der jüngling an die klugen Ratgeber* [nous traduisons]. Poème dont proviennent déjà, au fragment n^o 16, les mots « ...aus dem Aether... » [« dans l'éther »], lesquels succèdent immédiatement à « ...wenn aus der Ferne... » [« quand dans le lointain »], issu du poème éponyme réutilisé par Nono pour les cinq fragments de l'intimité.

⁶² NONO L., « Vers *Prometeo*, Fragments de journaux », *Écrits*, p. 527.

Une technique de l'inquiétude

Si la question d'une nouvelle technique de l'écoute semble elle-même se donner comme signification dans le quatuor, on note qu'il s'agissait déjà d'un enjeu prédominant dans les deux œuvres qui précèdent immédiatement : *...sofferte onde serene...*, composée en 1976 comme une étude sur le toucher pianistique de Maurizio Pollini ; *Con Luigi Dallapiccola*, en 1979, hommage au compositeur, comme « une tentative pour re-proposer, à travers une nouvelle lecture, les espaces multiples de sa pensée musicale⁶³ ». D'autre part, c'est à partir de cette même année que Nono investit le studio *live electronics* de Freiburg et y compose la plupart des œuvres de la dernière décennie. Bénéficiant là des outils informatiques d'analyse et de traitement du son les plus récents, mais aussi de la possibilité d'« étudier directement avec l'interprète = technicien⁶⁴ », le compositeur dispose de moyens qui exaltent son intérêt pour la matière sonore. Tout au long de sa période tardive, la technique et la technologie apparaissent ainsi comme cette « possibilité de nouveaux horizons infinis [...], pour écouter et faire écouter ce qui, jusqu'à aujourd'hui, n'avait pas été entendu ou avait été considéré comme non audible⁶⁵ ». Si le développement d'un travail sur les nuances les plus *piano* est fondamentalement ancré dans ce contexte, la question des micro-intervalles apparaît aussi significative des implications politiques qui entourent alors la recherche de Nono. Lorsqu'il évoque au début des années 1980 le matériel de Freiburg, le sonoscope est présenté comme un outil libérateur, car il permet une représentation objective du signal sonore : une vision approfondie, et surtout débarrassée des « ornières modales et tonales (et tempérées)⁶⁶ », c'est-à-dire de toute idéologie affectant l'écoute et aliénant par conséquent la singularité musicale. S'il pourrait sembler que Nono cède ici au mythe progressiste, la technologie électro-acoustique prenant la place du matérialisme dialectique, il rappelle toutefois que

« la technique ne naît pas en soi, mais d'une pensée musicale, d'une évolution – c'est l'une des grandes vérités de Schoenberg et de Bartók. [...] Ce ne sont pas les sons qui doivent être

⁶³ NONO L., Programme pour le concert du 4 novembre 1979, cité dans : *Écrits*, p. 663.

⁶⁴ NONO L., « Vers *Prometeo* », p. 521.

⁶⁵ NONO L., « Présentation », *Écrits*, p. 534.

⁶⁶ NONO L., « Vers *Prometeo* », p. 517.

particuliers, mais la manière de les inventer, la manière de les utiliser, la manière de les raconter, la manière de les faire vibrer⁶⁷. »

En redécouvrant dans le son un matériau vierge, ouvert à tous les *possibles*, le compositeur se place alors lui-même en héritier d'une ancestrale *praxis* du micro-intervalle et du son mobile, celle de la tradition hébraïque, du chant populaire de l'Europe de l'Est, du chromatisme et des recherches microtonales à la Renaissance et au début du xx^e siècle ; autant de pensées et de cultures du son, de possibilités autres, qui sont selon lui les victimes à toutes les époques d'une systématisation de l'écoute par l'instrument tempéré, par la rhétorique tonale et l'imagerie narrativo-figurative. Une conception réformée de la figure de Prométhée – celle qui, précisément sauvegardée d'une promotion de l'*hybris*, est déployée dans *Prometeo*, créé en 1984 et sous-titré « Tragédie de l'écoute » – représente désormais pour Nono la voie éthique qu'il identifie aussi dans l'activité prospective de Schoenberg et de Bartók, confrontés comme ils l'étaient aux résistances de leur contexte socio-culturel respectif : « l'angoisse envers ce qui est différent... Mais il faut continuer à chercher, à errer, à aller de l'avant ; on va comme sur l'eau, sans route. Avec pour devise "peut-être"⁶⁸. »

La question du tragique, la critique de son interprétation idéaliste, intervient donc ici de façon analogue à celle qui participe pour Adorno à caractériser comme *Spätstil*, chacun selon sa manière, le dernier Beethoven et le Hölderlin de la maturité. En effet, conformément à l'idée selon laquelle tous deux se seraient détournés de l'absolutisation spéculative de l'*Aufklärung*, la plupart des références citées par le compositeur italien contourne les xviii^e et xix^e siècles et reflète une aversion pour une tradition classique accusée de nier l'individuel et la singularité au profit d'une abstraction oppressive de catégories universelles. Ainsi, là où les deux artistes germaniques seraient « en quête d'une forme de langage qui aurait échappé à la dictature de son propre principe de synthèse⁶⁹ », la musique tardive de Nono est également concernée par l'« aliénation fondamentale du son » telle que l'exercerait

⁶⁷ NONO L., « Bartók compositeur », *Écrits*, p. 489.

⁶⁸ Cité par : STENZL J., « Les chemins de Prometeo, Nouvelle version », livret du *Festival d'automne à Paris 1987*, p. 171. Comme le signale d'ailleurs Massimo Cacciari, librettiste de *Prometeo*, et dont la collaboration est intimement liée à cette nouvelle orientation du compositeur : « Depuis *Al gran sole*, l'œuvre de Nono est placée sous le signe du *Prometeo*, et non seulement les pièces qui s'en réclament [...], mais l'ensemble de son travail » (CACCIARI M., « Verso *Prometeo*, Tragédie de l'écoute », livret du *Festival d'Automne à Paris 1987*, p. 152).

⁶⁹ ADORNO T. W., « Parataxe », *art. cit.*, p. 331-333. Comme le philosophe le dit encore : « La grande musique est une synthèse non conceptuelle ; telle est l'image primitive de la poésie dernière de Hölderlin » (*ibid.*, p. 330).

« l'époque *bourgeoise* de l'écoute⁷⁰ », c'est-à-dire une société de l'image, du simulacre, une civilisation pour laquelle le son n'est apprécié qu'en tant qu'il comble la distance non tolérée séparant le spectateur de l'objet de sa représentation. Selon Adorno, le *style tardif* est une réponse qui ne consiste pas tant, comme le voudrait la *doxa*, en un renfermement égoïste de l'artiste dans le confort narcissique d'un royaume où seule compte la volonté totalitaire d'un *Moi* devenu absolu, qu'en une tendance contraire à rendre ses droits à la matière ; un repli, dans ce cas, vers l'extériorité. En ce sens, tout *Spätstil* se définit essentiellement comme un rapport singulier et anticlassique entre le sujet-créateur et le langage, son matériau, c'est-à-dire entre l'action de l'homme et la Nature objective dans laquelle celui-ci opère. Ainsi, à propos de Beethoven :

« Le langage de la musique ou le matériau musical parle de lui-même dans ces œuvres tardives, et c'est uniquement par les creux de ce langage que le sujet compositionnel parle véritablement, d'une façon qui n'est peut-être pas différente de ce qui se passe avec le langage poétique dans le style tardif de Hölderlin⁷¹. »

Chez celui-ci, en effet, on assiste toujours selon Adorno à la tentative de

« sauver le langage menacé par le conformisme, "l'usage", en l'élevant, dans sa liberté de sujet, lui-même au-dessus du sujet. Ce qui dissipe l'illusion d'un langage qui serait déjà adéquat au sujet, ou bien de l'apparition de la vérité dans le langage, qui serait identique à l'apparition de la subjectivité⁷². »

Si la question d'un authentique *Spätstil* peut donc se présenter à partir des années 1980 chez le compositeur italien, sans qu'il ne soit lié de quelque façon à une tendance sépulcrale ou à une conscience de la mort approchant, c'est d'abord parce que son militantisme n'est pas tant évacué de l'esthétique qu'il n'est intégré de façon plus essentielle à sa pratique. Comme le dit encore Adorno de la poésie hölderlinienne, le statut auquel le geste tardif fait accéder la matière doit être compris comme « polémique, et non pas ontologique, ce n'est pas comme si le langage, renforcé par le sacrifice de l'intention subjective, était en soi, par excellence, au-delà du sujet⁷³ ». Désormais immanente à l'écriture, il s'agit donc avant tout d'une revendication fondamentalement critique dans laquelle chaque son est alors immergé, pour laquelle chaque relation est l'expression de l'interrogation du compositeur sur la composition. En effet, pour Nono, « là se pose la question la plus cruciale : "Pourquoi

⁷⁰ BERTAGGIA M., « Prometeo-Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari », livret du *Festival d'Automne à Paris 1987*, p. 133.

⁷¹ ADORNO T. W., « Über den Spätstil Beethoven », *art. cit.*, p. 268.

⁷² ADORNO T. W., « Parataxe », p. 337.

⁷³ *Ibid.*, p. 338.

un son doit-il être suivi d'un autre son ?"⁷⁴ » De ce point de vue, si « la critique "explosive" de Schumann ou de Beethoven fait sauter la continuité du motif, du rythme et de l'harmonie, du phrasé et de la mesure... », *Fragmente-Stille*, comme les œuvres qui lui succèdent, n'échappe pas au jugement d'Adorno selon lequel : « Dans l'histoire de l'art, les œuvres tardives sont les catastrophes⁷⁵ ».

⁷⁴ BERTAGGIA M., « Prometeo-Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari », p. 143.

⁷⁵ ADORNO T. W., « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux, op. cit.*, p. 12.