

Les débuts du théâtre musical  
d'avant-garde en Italie

*Berio, Evangelisti, Maderna*

**Collection Univers Musical**  
*dirigée par Anne-Marie Green*

La collection *Univers Musical* est créée pour donner la parole à tous ceux qui produisent des études tant d'analyse que de synthèse concernant le domaine musical.

Son ambition est de proposer un panorama de la recherche actuelle et de promouvoir une ouverture musicologique nécessaire pour maintenir en éveil la réflexion sur l'ensemble des faits musicaux contemporains ou historiquement marqués.

**Déjà parus**

- GELIOT Christine, *Mel Bonis, femme et compositeur (1858-1937)*, 2000.  
GUILLON Roland, *Le hard bop*, 2000.  
MOUSNIER Philippe, *Pierre Monteux*, 2000.  
REY Xavier, *Niccolò Paganini, le romantique italien*, 1999.  
JOOS Maxime, *La perception du temps musical chez Henri Dutilleux*, 1999.  
HUMBERTCLAUDE Éric, *La transcription dans Boulez et Murail*, 1999.  
HACQUARD Georges, *La dame de six, Germaine Tailleferre*, 1998.  
GUIRARD Laurent, *Abandonner la musique ?* 1998.  
BAUER-LECHNER Natalie, *Mahleriana, souvenirs de Gustave Mahler*, 1998.  
ROLE Claude, *François-Joseph Gossec (1734 – 1829)*, 2000.  
TOSSER Grégoire, *Les dernières œuvres de Dimitri Chostakovitch*, 2000.  
Collectif (Centre de formation de musiciens intervenant à l'école), *La musique : un enseignement obligatoire. Pourquoi ? Comment ?*, 2000.

Giorgano FERRARI

Les débuts du théâtre musical  
d'avant-garde en Italie

*Berio, Evangelisti, Maderna*

Préface de Françoise Escal

**L'Harmattan**  
5-7, rue de l'École-Polytechnique  
75005 Paris  
France

**L'Harmattan Inc.**  
55, rue Saint-Jacques  
Montréal (Qc) CANADA  
H2Y 1K9

**L'Harmattan Hongrie**  
Hargita u. 3  
1026 Budapest  
HONGRIE

**L'Harmattan Italia**  
Via Bava, 37  
10214 Torino  
ITALIE

## **Remerciements**

*Une fois mon travail achevé, il m'est agréable de remercier tous ceux qui m'ont aidé pendant la préparation de cette étude. Tout d'abord, il faut préciser que cet ouvrage est né d'une thèse de doctorat soutenue à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris dans le cadre de la formation doctorale « Musique et Musicologie du XXe siècle » sous la direction de monsieur Hugues Dufourt. Je tiens à exprimer en premier lieu ma reconnaissance aux membres du jury qui, avec leurs critiques constructives, ont aidé considérablement à l'évolution de mon travail : monsieur Gianmario Borio, monsieur François Decarsin, monsieur Hugues Dufourt, madame Françoise Escal (présidente du jury) et monsieur Joël-Marie Fauquet. Je voudrais adresser un remerciement tout particulier à Gianmario Borio, qui a été un interlocuteur disponible et toujours présent pendant toutes les années de réflexion que le sujet de ce livre m'a demandé. Je voudrais aussi remercier Peter Szendy et Laurent Feneyerou pour une dernière et attentive lecture du texte, très importante pour la « forme » et pour une ultime confrontation sur les contenus.*

*La Fondation Paul Sacher de Bâle et, plus particulièrement, monsieur Ulrich Mosch ont mis à ma disposition des matériaux précieux concernant les œuvres de Maderna et Berio, dont j'ai transcrit quelques parties dans les exemples de cette étude. Un grand merci aussi à madame Irmela Heimbächer Evangelisti pour tous les renseignements, les documents mis à ma disposition et l'autorisation de publier en appendice deux manuscrits dactylographiés de Franco Evangelisti.*

*Je remercie également les maisons d'édition Suvini Zerboni de Milan et Universal Vienne pour la permission de publier quelques extraits tirés des partitions de Bruno Maderna et de Luciano Berio.*

*Un dernier merci, enfin, à ma femme Cécilia, madame Michèle Pellegrin, mademoiselle Stéphanie Valfont, madame Elisabeth Kertesz-Vial et madame Marianne Corbel pour s'être partagés une première lecture de ce volume.*

## **Du même auteur**

*Armando Gentilucci.*

*Il suono, il sogno e il chiarore dell'utopia*  
Ricordi/LIM, collection « Le Sfere » 33, Lucca, 1999

## Préface

Le théâtre musical a été au cœur de la production et de la réflexion musicale d'avant-garde dans les années soixante. Il appelait une étude spécifique et mûrie. C'est chose faite. Giordano Ferrari nous propose aujourd'hui de l'appréhender, non pas dans son impossible totalité, mais en délimitant son champ d'observation par rapport à trois critères, à trois données : une époque, les années soixante, des auteurs dont la nationalité renvoie à une culture : la culture italienne, et parmi ces auteurs des compositeurs - Luciano Berio, Bruno Maderna et Franco Evangelisti - qui ont vécu l'expérience sérielle et activement participé aux *Ferienkurse* de Darmstadt dans les années cinquante, autrement dit des musiciens appartenant à une génération d'artistes « engagés » qui eut la volonté de reconstruire après la seconde guerre mondiale le monde musical autour de la nouvelle musique, sans crainte du scandale, avec le double besoin de véhiculer des messages politiques et de prendre en compte l'évolution de l'écriture musicale quant aux caractéristiques « postsérielles » que sont, par exemple, l'introduction du hasard, le gestuel et l'œuvre ouverte.

Théâtre musical entendu dans une acception large comme spectacle audio-visuel, multimédia, dans sa différence, son écart par rapport au « théâtre musical traditionnel », autrement dit l'opéra. L'opéra est en effet porteur d'une histoire au sens d'un drame, d'une intrigue. Une histoire, c'est pour nous un enchaînement de causes et d'effets, avec des charnières, des noeuds qui ouvrent, maintiennent ou ferment une alternance conséquente pour la suite du discours, qui inaugurent ou concluent, et dont la fonctionnalité est tout à la fois chronologique et logique : ce qui vient *après est causé par* : *post hoc, ergo propter hoc*. Tout ceci participe d'une vision du monde comme Histoire avec causalité et influence, comme téléologie. Vision du monde récusée par le théâtre musical d'avant-garde, et,

d'ailleurs, à la même époque par la musique instrumentale. À propos de *Momente* ou de *Kontakte*, Stockhausen n'a-t-il pas déclaré :

« J'ai essayé [...] que tout ce qui se passe dans ces états et processus ne prenne donc pas, à partir d'un début donné, un cours déterminé jusqu'à une fin fatale, qu'un moment ne soit pas seulement la cause de ce qui va suivre, donc une particule d'une durée mesurée, mais de composer des états et processus dans lesquels la concentration sur le présent, sur chaque moment présent, fait quasiment des tranches verticales... »

Le drame, non seulement nous proposait une histoire, mais il nous la faisait vivre « en direct », avec une énonciation en première(s) personne(s), avec représentation directe des événements par des acteurs/chanteurs parlant/agissant sous nos yeux, ce qui pour Platon relevait de la *mimesis*, ou imitation proprement dite, par opposition à la *diegesis*, ou récit plus à distance assumé par la médiation, l'interposition du poète qui rapporte indirectement les événements. À cet égard, Giordano Ferrari évoque la poétique d'*Histoire du soldat* de Stravinsky, œuvre « lue, jouée et dansée » dans laquelle il y a un récitant, un « lecteur ». Œuvre qui relève plus de l'épique au sens brechtien - autre référence incontournable du théâtre musical d'avant-garde - que du dramatique : les faits sont présentés au spectateur/auditeur avec détachement, comme de l'extérieur. Cette mise à distance opérée dans le ballet et la pantomime éloigne du sentimentalisme et de la subjectivité. La musique sort de l'*Affektenlehre* : elle n'est plus le soutien, la figure, l'image sonore du sentiment exprimé, répertorié, du personnage. Dans *Die Schachtel* d'Evangelisti, la distanciation devient même « annulation » : on est en présence d'une série d'éléments (images, musique, texte parlé, mimes, bruits) coordonnés, liés par une thématique d'inspiration sociologique. D'où le rapprochement avec *Intolleranza 1960* de Luigi Nono : le livret rompt avec la tradition en ce qu'il est constitué d'une réseau textuel (Éluard, Maïakovsky, Brecht, Sartre, des extraits d'interrogatoires nazis de Julius Fucik, ou d'interrogatoires de la police française en Algérie, des discours d'Henri Alleg...) qui ne raconte pas en premier lieu une histoire,

mais qui, à travers une suite de moments, de situations, rend intelligible la naissance d'une conscience sociale. Tous ces fragments, ces extraits, toutes ces citations savantes et populaires disent l'impossibilité de construire l'œuvre comme continuité, totalité close, achevée, directionnelle, telle que l'avait postulée la pensée classique. Nous sommes en présence d'une « poétique du chemin et non de l'œuvre » (« Wege nicht Werke », dit Nono).

Cet esprit de distanciation dans le théâtre musical d'avant-garde, Giordano Ferrari l'impute pour une part à l'influence de la radio : dans l'opéra radiophonique, la dimension scénique se construit par l'intermédiaire - encore un relais - de la parole et d'événements sonores. Et puis, au-delà du fait que la radio ouvrait une possibilité d'intégration des sonorités de la musique électronique ou concrète aux instruments traditionnels, conjoignant ces deux univers au sein d'un même médium, le haut-parleur, au-delà aussi du fait que la radio appelait la naissance d'une nouvelle vocalité comme dramaturgie de la voix elle-même, s'émancipant du chant lyrique, « par la radio on s'éloigne du lieu de l'opéra » au sens sociologique : autre fonction. À l'origine, en effet, dans notre tradition européenne, l'opéra participe d'une société de l'apparat, « prodigue en magnifications somptuaires de l'apparence », pour reprendre les termes du sociologue Gilbert Durand, d'une société aristocratique qui fait montre de sa munificence, et l'opéra est la signature de cet apparat. Or la société contemporaine n'est plus une société de l'apparat, et c'est la mort de cette société que signifiait l'appropriation par la radio de l'opéra.

Bien entendu, Giordano Ferrari observe, dans ce théâtre musical des années soixante, le renouvellement de la relation de la musique au texte verbal. Du seul point de vue de l'intelligibilité du texte, il voit dans *Passaggio* la volonté chez Berio de traiter le mot non pas seulement pour le sens dont il est porteur en tant que signe au sens linguistique du terme - et rien de tel pour délivrer des idées politiques -, mais aussi pour le son qu'il est, pour la musique qu'il induit, et il n'y a pas alors redoublement de signifiés entre le texte et la musique. C'est le rapport à la référence qui est brouillé, opacifié. La civilisation classique, civilisation du signe comme on l'a dit, a

longtemps voulu ramener le discours, celui de la musique aussi bien, à une fonction représentative, et Michel Foucault, dans *L'ordre du discours*, voyait là une répression du symbolique (entendu comme ce qui résiste à la dégradation en signes dénotatifs ou images figuratives). Pour Foucault, d'ailleurs, dans toute société la production du discours est contrôlée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures destinées à en conjurer le pouvoir, les aléas. S'il y a encore un livret chez Berio, chez Evangelisti il n'y a plus même de texte mis en musique.

Pour Giordano Ferrari, et toujours sur ce terrain du verbal, la culture italienne a été en quelque sorte minée chez ces compositeurs d'avant-garde par le multilinguisme. L'italien, en effet, a été pendant quelques siècles la langue cosmopolite de l'opéra, et c'est contre cette hégémonie linguistique et sa prétention à l'universalisme (même chose pour les mentions verbales : *sotto voce*, *a tempo giusto*...) que les nationalismes musicaux se sont élevés à l'aube du 19<sup>e</sup> siècle, la tragédie lyrique française ayant précédé le mouvement. Désormais le texte est dans la *Muttersprache*. L'irruption de la *Muttersprache* à l'aube du 19<sup>e</sup> siècle participe de la philosophie romantique pour laquelle « la nature d'où émerge l'homme n'est pas universelle, puisqu'elle est formée par une tradition, une histoire, une culture », « fait, d'une originelle naturalisation qui particularise » (René Legros), l'homme étant historiquement engendré. Cette nature de l'homme en laquelle il s'inscrit quand il accède à son mode d'être proprement humain, est une nature particulière, à la fois transcendante et immanente : transcendante, car elle est à son fondement; immanente, car elle ne s'impose pas en extériorité, mais est première. Et cette idée d'une nature qui est à la fois transcendante et immanente, qui universalise en particularisant, c'est ce que le Romantisme découvre dans la langue « naturelle » : la *Muttersprache*. Or, dans les trois œuvres étudiées plus particulièrement par Giordano Ferrari, dans *Passaggio* de Berio, *Hyperion* de Maderna et *Die Schachtel* d'Evangelisti, comme dans l'« action scénique » *Intolleranza* de Nono (1961) ou dans la *Sinfonia* de Berio (1968), il y a brassage d'éléments linguistiques divers : ni la langue hégémonique ancienne, ni la

langue nationale du 19<sup>e</sup> siècle, comme si on était passé d'une culture cosmopolite, via une culture nationale, à une culture internationaliste. Peut-être, comme le suggère Giordano Ferrari, les *Ferienkurse* de Darmstadt ont-ils été le catalyseur et le vecteur, pour ces compositeurs italiens, de cet internationalisme.

Ainsi, toutes ces œuvres des années soixante ont bien un contenu social. Mais quelle est la musique qui n'en a pas à sa manière ? L'activité humaine, musicale aussi bien, s'élabore en fonction et dans le cadre de circonstances spécifiques en sorte qu'il ne s'agit jamais du même sens ni des mêmes faits, ni de la même articulation entre sens et faits, mais la socialité est toujours là. Quand le monde aristocratique fait montre de sa munificence (Gagliano, préface de *Dafne* : « spettacolo veramente da principi »), c'est un acte social, politique, d'autocélébration, qui participe de liturgies séculières, temporelles (*Dafne* a été créé à Florence au domicile du comte Corsi au cours du carnaval de 1598), et le mot lui-même dit aujourd'hui cette double postulation : l'opéra avec un *o* minuscule, c'est un genre artistique, l'Opéra avec un *O* majuscule, c'est un édifice, un lieu. Mais, bien sûr, dans le théâtre musical d'avant-garde, il y a protestation, critique de la société contemporaine. Au niveau de l'expression déjà : de nouvelles poétiques (le drame intérieur à la musique chez Maderna, le spectacle multimédia chez Evangelisti, le théâtre musical qui parle du théâtre musical chez Berio), en ce qu'elles déréalisent les langages reçus, dominants, en ce qu'elles perturbent sur le plan plus strictement musical nos conduites auditives, constituent un acte symbolique, de subversion, comme lutte d'une forme en puissance contre une forme imitée : *musique en jeu*. Au niveau général, comme spectacles multimédias, la critique est même le dénominateur commun des œuvres référées, critique de la société industrielle et postindustrielle, de la vie automatisée chez Maderna, de la société d'abondance chez Evangelisti, ou répressive chez Berio. À vrai dire, il y a un certain temps déjà que l'art manifeste son « désenchantement » (Balzac), avec des variantes et des connotations diverses, depuis précisément la naissance du monde industriel à la fin du 18<sup>e</sup> siècle.

Telle est la portée, magnifiquement explorée dans le livre de Giordano Ferrari, de ces œuvres expérimentales en leur temps - les années soixante - à l'origine des différents langages théâtraux contemporains.

Françoise Escal

## **CHAPITRE 1**

### **Introduction à la question du théâtre musical dans les années soixante**



Le fait d'aborder une étude sur le théâtre musical d'avant-garde implique des difficultés soit pour s'orienter parmi les multiples expériences, soit pour dissiper une certaine ambiguïté dans l'interprétation de la définition même du « théâtre musical ». Peut-être les deux problématiques sont-elles liées mais, en ce qui concerne l'organisation des expériences, on peut résoudre la question avant de commencer le travail en délimitant la recherche à un domaine bien précis avec trois données : une époque, les années soixante, dans laquelle on s'occupera des auteurs d'une nationalité qui nous renvoie à une culture - la culture italienne - et, parmi ces compositeurs, ceux qui ont vécu une même expérience, celle de l'école des *Ferienkurse* de Darmstadt pendant les années cinquante. Il est important de souligner ce qu'implique le choix de telles données.

En premier lieu, les années soixante sont un moment particulier pour l'histoire de la musique : on vient de sortir de la période dite du « sérialisme intégral », développée au tout début des années cinquante, où le théâtre musical avait été apparemment mis à l'écart des attentions des principaux compositeurs d'avant-garde. En effet, si on observe le tableau historique à la fin de ce chapitre, on peut bien voir que si on exclut l'œuvre des compositeurs de la génération précédente, tels que Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi et Gian Francesco Malipiero, pendant les années cinquante, la production des compositeurs italiens sensibles aux idées de l'avant-garde est presque limitée à des ballets, à des œuvres pour la radio et à des œuvres de jeunesse (Castiglioni, Guaccero et Manzoni). Sans aucun doute, comme le soutient Paul Griffith lorsqu'il parle de la situation en Europe, cette génération était d'abord plus attentive à des questions comme celle d'une réflexion sur les possibilités du sérialisme ou sur le développement des moyens électroniques, et

« ceux qui ont écrit pour le théâtre musical, par exemple Britten, Tippett et Hans Werner Henze, ne figuraient pas parmi les pionniers de "l'avant-garde".<sup>1</sup> » A la critique italienne de ces années, il était apparu évident que le théâtre était ressuscité avec la pensée « postsérielle » et surtout grâce à l'œuvre ouverte, l'informel, l'introduction du hasard et la remise en valeur du geste dans la musique : un témoignage précieux de cette conscience est la brève analyse du problème faite par Luigi Pestalozza en 1964 lorsqu'il présente trois écrits de trois compositeurs (Aldo Clementi, Franco Evangelisti et Franco Donatoni) sur le thème du théâtre d'aujourd'hui, parus dans la revue *Il Verri*<sup>2</sup>. Mais on vient aussi d'observer que les plus actifs des compositeurs italiens, tels que Berio, Maderna, Nono et Bussotti, se sont posé la question de la dramaturgie musicale au milieu des années cinquante, même s'ils l'ont fait par des chemins « périphériques » (ballets, pantomimes, marionnettes, opéras radiophoniques) ou des œuvres mineures. Pour expliquer cela on pourrait faire appel à la volonté de ces compositeurs de véhiculer des idées politiques, volonté évoquée par le même Griffith et qui a sans doute joué un rôle important pour cette génération engagée, surtout en Italie. On pourrait aussi dire que ce besoin a été en quelque manière ralenti par une méfiance - que l'on verra plus loin à l'égard de l'opéra et non par une question

---

<sup>1</sup> P. Griffith, *Histoire concise de la musique moderne. De Debussy à Boulez*, trad. M.-A. Revellat, Fayard, 1978, p. 225.

<sup>2</sup> « Ici, il suffira de rappeler que dans la phase de dépassement du formalisme structuraliste, lequel proposait déjà en soi, à la limite, une pure gestualité musicale théâtralement impliquée, le matérialisme aléatoire, l'œuvre ouverte, l'informel, portaient avec eux et en eux des problèmes de comportement et de geste, de sociologie de l'opérer et du consommer en musique, d'où l'hypothèse intrinsèque du théâtre ne pouvait pas tarder à se faire thèse d'un retour à la théâtralité. » (*Basterà ricordare, qui, che nella fase di superamento del formalismo strutturalista, il quale proponeva già in sé, al limite, una pura gestualità musicale teatralmente implicabile, il materismo casualista, l'opera aperta, l'informale, portavano con sé e in sé problemi tali di comportamento e di gesto, di sociologia dell'operare e del consumare in musica, per cui la intrinseca ipotesi del teatro non poteva tardare a farsi tesi di un ritorno alla teatralità*). Cf. L. Pestalozza, « Teatro musicale oggi », dans *Il Verri*, 4, 1964, p. 59.

d'écriture éloignée des exigences de la dramaturgie. Mais jusqu'à quel point cela est-il vrai ? La question est certainement complexe et ce serait une erreur de réduire cette problématique à des réponses univoques et isolées. Il faut raisonner autrement. Ainsi, la question de l'écriture prend un intérêt majeur si elle est abordée en rapport avec les exigences et les objectifs du théâtre : un des buts de notre travail sera donc d'étudier les évolutions de l'écriture musicale lorsqu'elle entre en rapport avec la dimension théâtrale, et surtout de repérer les racines, les points de départ, de cette approche. On comprend bien alors l'importance qu'il y a à analyser les premières expériences d'une certaine envergure aux débuts des années soixante. Il faut souligner aussi que dans cette décennie l'expression « avant-garde » avait une signification très importante : la recherche du nouveau, sans crainte du scandale, comme stimulation fondamentale pour la créativité de l'artiste. Une mentalité, une dimension esthétique, qui a permis de repenser de fond en comble la problématique du théâtre musical en poussant la recherche dans toutes les directions sans préjugés : l'expérimentation était un jalon de la pensée compositionnelle. Il est alors clair qu'au début des années soixante s'effectue un tournant dans l'histoire du théâtre musical qui mérite d'être étudié sous tous ses aspects.

Le fait d'avoir introduit la participation active aux *Ferienkurse* de Darmstadt, comme une des données délimitant notre domaine d'analyse, n'est pas lié seulement à une identification - que nous ne considérons pas si systématique - de cette expérience avec la pensée sérielle, mais surtout à l'esprit cosmopolite qui a régné pendant ces rencontres. Darmstadt a été principalement le témoignage de l'esprit d'une génération qui s'est manifesté dans les débats<sup>3</sup>, mais surtout de l'échange des cultures et à une volonté de reconstruire - après les dégâts de la deuxième guerre - le monde musical autour d'une nouvelle musique. On voulait créer une nouvelle musique pour une nouvelle société qui se bâtirait sur des fondements différents par rapport à ceux qui ont amené le monde vers la tragédie de la

---

<sup>3</sup> Il suffit de rappeler la discussion animée par Stockhausen et Nono autour de la musique de Webern en 1953. Cf. A. Trudu, *La scuola di Darmstadt*, Milan, Unicopli/Ricordi, 1992, pp. 84-85.

deuxième guerre mondiale. Cet esprit de reconstruction, hérité de Darmstadt, qui a d'abord concerné la question de l'écriture musicale (on parlait de *tabula rasa*), devait arriver tôt ou tard à toucher même la question du théâtre en musique. Et si on pense à la réflexion de René Leibowitz, qui en 1966 soutient que l'ouverture à une culture cosmopolite est nécessaire pour donner un futur à l'opéra<sup>4</sup>, on comprend pourquoi cet « esprit » fut aussi fondamental pour un théâtre musical qui se voulait d'avant-garde.

Mais si l'esprit cosmopolite est si important, pourquoi limiter notre analyse aux compositeurs italiens ? Tout simplement parce qu'en Italie l'opéra a été au coeur de la tradition héritée du romantisme voir d'une tradition vocale qui remonte jusqu'à la Renaissance. Il est clair que, pour un compositeur italien de la génération que nous étudierons, la confrontation avec ces traditions héritées de l'histoire a été sans aucun doute un facteur marquant.

### *Introduction à la problématique*

Pour bien entrer au coeur de la question, il faut tout d'abord se plonger brièvement dans le débat de l'époque. Une référence ponctuelle est, sans aucun doute, à rechercher dans les écrits de T.W. Adorno. Adorno veut avant tout expliquer les raisons de la crise de l'opéra dans notre siècle. Dans son analyse, en ce qui concerne la première moitié du siècle, il souligne et cherche à expliquer la diminution du public d'opéra. L'anti-rationalité et la concurrence du cinéma sont, d'après lui, à l'origine de la décadence de l'opéra :

« A l'époque déjà on ne pouvait plus croire le public capable d'accomplir les efforts anti-rationalistes ou anti-réalistes qu'exige la stylisation de l'Opéra. <sup>5</sup> »

---

<sup>4</sup> Cf. R. Leibowitz, *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 1951.

<sup>5</sup> T.W. Adorno, « Opéra », traduit de l'allemand par V. Barras et C. Russi, dans *Contrechamps*, 4, 1985, p. 7. Paru pour la première fois sous le titre « Oper »

Et encore :

« Les strates musicales qui accompagnent avec zèle l'action ne pouvaient tout de même pas faire concurrence, sur le plan de l'évidence, au cinéma sonore qu'elles évoquent si souvent sans le vouloir. Par contre, tout ce qui compte comme production pour le théâtre musical, depuis les années 1910 s'éloigne du canon de l'opéra et du drame musical, comme dévié par une aiguille aimantée. <sup>6</sup> »

La perte de public de l'opéra est pour lui un problème essentiel, au point de considérer un opéra sans public comme un contresens :

« En effet les propres courbes d'un opéra contiennent nécessairement quelque chose comme le mouvement émotionnel d'une masse d'auditeurs. <sup>7</sup> »

Le discours sur le public ne s'arrête pas simplement à ce point. Il lie aussi la fortune de l'opéra à la pensée d'une classe sociale qui constitue la majorité de son public : une certaine bourgeoisie. Il voit l'opéra avec ses sujets, ses livrets, strictement lié au destin de la bourgeoisie de l'époque libérale et à son besoin d'autoaffirmation<sup>8</sup>.

On peut bien comprendre ce qui gênait la génération des compositeurs des années cinquante à travers cette description faite par Adorno lui-même :

« Ils ont honte du pathos, qui se prévaut d'une dignité de la subjectivité à laquelle plus aucun individu n'a droit, dans un monde d'impuissance subjective totale ; ils sont sceptiques à l'égard du

---

dans *Einleitung in die Musiksoziologie : Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1962.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>8</sup> Cf. T.W. Adorno, « Problèmes du théâtre lyrique contemporain », dans *Musique en jeu*, 14, 1974, pp. 65-72. Article paru dans le *Neuen Deutschen Heften*, 1956-57. Voir aussi dans le même numero de *Musique en jeu* (pp. 53-64) : H. Hildenbrand, « Introduction aux "questions" d'Adorno ».

grandiose, du grand opéra, habité avant tout autre contenu par l'idéologique, ils sont sceptiques à l'égard de l'ivresse du pouvoir ; ils méprisent tout ce qui représente, dans une société déformée et sans image, qui n'a plus rien à représenter. <sup>9</sup> »

Il s'agit donc d'une révolte contre un monde, une société, une façon de penser. Ces compositeurs ont vu l'opéra comme une représentation culturelle de cette pensée. Dans cette perspective une des premières réactions a été celle de renier l'opéra. Il fallait, alors, se poser le problème de construire une nouvelle forme de théâtre musical éloignée du modèle de l'opéra et de ses conventions. Mais le théâtre musical n'était pas seulement l'opéra, il y avait aussi le ballet et la pantomime : c'est par là - comme on l'a déjà dit - que certains parmi les compositeurs italiens de l'époque ont commencé par aborder le problème. Il est clair que le ballet et la pantomime ont été perçus comme un premier moyen pour commencer à s'éloigner de l'esprit bourgeois représenté par l'opéra. Pourquoi ? L'hypothèse la plus convaincante s'appuie sur le fait qu'il y avait des exemples illustres dans la première moitié du siècle qui ont montré cette forme de spectacle musical dans une nouvelle perspective par rapport au ballet romantique : les ballets avec chant de Igor Stravinsky. En effet, aujourd'hui, certains voient en ces œuvres le début du théâtre musical moderne à cause de la multiplicité des signes, considérée, évidemment, comme une caractéristique essentielle<sup>10</sup>. Un autre élément que nous trouvons intéressant chez Stravinsky, est la substitution consciente - dans *l'Histoire du soldat* - du concept d'*intrigue* par le concept d'*histoire*<sup>11</sup> : encore un petit pas qui l'éloigne du romantisme. De

---

<sup>9</sup> T.W. Adorno, « Opéra », *op. cit.*, p. 11.

<sup>10</sup> « Les ballets avec chant de Stravinsky, qui nous informent en images sonores, visuelles et gestiques, initient bel et bien le théâtre musical moderne. » M. Biget, citée par J.Y. Bosseur dans l'article « Théâtre musical », *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Minerve, 1992, p. 165. Il faut aussi signaler une version de *l'Histoire du soldat* à la *Piccola Scala* de Milan avec la mise en scène de Giorgio Strehler en 1957.

<sup>11</sup> Cf. I. Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1962.

plus, comme le souligne Jurg Stenzl pour le cas particulier de Nono<sup>12</sup>, l'effet de distanciation présent dans les œuvres de Stravinsky a été important : distanciation qui éloigne du sentimentalisme et de la subjectivité. Le ballet, la pantomime, sont donc interprétés comme une façon de raconter par images, où la musique est libre et non soumise à l'interprétation obligatoire d'un sentiment. Si le principe est applicable au ballet, on peut bien comprendre sa validité pour le spectacle des marionnettes par lequel - avec l'œuvre *Nottetempolunapark* - Sylvano Bussotti s'attache à la dramaturgie en 1954. En ce qui concerne les marionnettes, il faut souligner qu'à l'issue de la guerre elles sont bien présentes dans l'activité théâtrale italienne. On trouve des théâtres de marionnettes du nord au sud du pays et pas seulement dans l'esprit d'un renouvellement d'une tradition comme l'*Opera dei pupi* en Sicile ou comme le théâtre *Vecchio San Carlino* à Naples (lequel continue à représenter les spectacles avec Polchinelle qui avait fasciné et inspiré Stravinsky trente ans auparavant)<sup>13</sup>. Par exemple, on pense à Otello Sarzi à Mantoue, qui continue, comme son père, à faire de la marionnette un instrument de lutte politique : il travaille à l'adaptation d'œuvres d'Arrabal, Beckett, Brecht, Lorca et Kafka. Le même Sarzi n'est pas étranger à l'adaptation d'opéras musicaux. De même, en 1947, à Rome, Maria Signorelli fonde l'*Opera dei Burattini*, où elle crée des spectacles avec la collaboration de metteurs en scène tels que Lina Wertmüller et Nello Risi, des scénographes tels que Paolo Tommasi, Franco Laurenti et Enrico Prampolini, et des compositeurs tels que Ennio Morricone, Virgilio Mortari et Roman Vlad. Enfin, la marionnette n'est perçue ni comme un spectacle populaire un peu démodé, ni comme spectacle exclusivement pour enfants, mais, au contraire, elle se propose comme une forme théâtrale prometteuse et proche du monde de la musique.

---

<sup>12</sup> J. Stenzl, « La dramaturgie musicale de Luigi Nono », dans *Contrechamps*, 4, 1985, pp. 68-82.

<sup>13</sup> En ce qui concerne toute la question du théâtre des marionnettes en Italie, voir G. Lista, *La scène moderne*, Paris-Arles, Carré-Actes sud, 1997, pp. 377-379.

Parallèlement à ce chemin lié au domaine des images, dans les mêmes années, la dramaturgie musicale gagnait imperceptiblement un nouveau domaine, celui de la radiophonie. La dimension scénique est ici dessinée dans le seul espace acoustique par la parole et les événements sonores. Loin d'y voir un obstacle, la plupart des compositeurs engagés dans l'écriture radiophonique en ont saisi les enjeux : ce nouvel espace permettait des changements de scénario impossibles à réaliser dans un contexte théâtral ; et surtout, il ouvrait une possibilité d'intégration des instruments traditionnels et des sonorités de la musique électronique ou concrète, réunissant ces deux univers au sein d'un même médium, le haut-parleur. Enfin, la perspective d'échapper à l'institution du théâtre lyrique peut également expliquer le développement considérable de la production musicale pour la radio dans les années cinquante : en d'autres termes, par la radio, on s'éloigne du lieu de l'opéra. Dans notre tableau récapitulatif on a cité quelques-unes des œuvres créées pour la radio, mais, en réalité, l'ampleur de la production est beaucoup plus vaste, surtout si on tient compte aussi des auteurs étrangers<sup>14</sup>. Cherchons alors à identifier brièvement quelques tendances qui ont caractérisé la production radiophonique dans les années cinquante. Il faut tout d'abord rappeler comment le laboratoire radiophonique a été décisif pour la naissance de la musique électronique et de la musique concrète : lieu où la recherche électronique commence, la radio est la principale institution qui soutient toute forme de nouvelle musique (et ceci tant en Italie qu'en France, en Allemagne,

---

<sup>14</sup> Si, par exemple, on pose un bref regard sur le palmarès du Prix Italia (concours international consacré aux programmes radiophoniques, fondé en 1949), on y trouvera inscrit le nom de beaucoup de compositeurs importants de la génération ici étudiée : Marius Constant, Hans Werner Henze, Toru Takemitsu, Nino Rota, Bruno Maderna, Luciano Berio, Maurice Ohana, Henri Pousseur, Niccolò Castiglioni... Il est même intéressant de rappeler que *Il Prigioniero* de Dallapiccola a été créé le premier décembre 1949 à la RAI de Turin en version radiophonique, puis le 20 mai 1950 à Florence dans la version théâtrale.

en Pologne et aux États Unis)<sup>15</sup>. Cela explique pourquoi nombre de réalisations de dramaturgie musicale à la radio, tournées vers la recherche et l'expérimentation technologique, sont proches des travaux pour bande magnétique, où le contexte narratif, s'il existe, serait plutôt une sorte de lien entre les matériaux sonores. Ainsi, le « radiodrame » *Ritratto di città*, composé par Luciano Berio, Bruno Maderna et Roberto Leydi en 1955, visait à démontrer l'utilité du Studio de Phonologie (*Studio di Fonologia*) de la RAI de Milan : cette « étude pour une représentation radiophonique » (sous-titre de l'œuvre), mêle les sons instrumentaux aux sons électroniques et concrets, dans un contexte narratif créé par deux récitants qui décrivent certains aspects de la vie dans une métropole moderne. Mais dans ce « laboratoire » italien, des compositeurs tels que Maderna et Berio, parallèlement à des travaux de recherche électroacoustique, accomplissent le « devoir » de composer de nombreuses musiques pour commenter des radiodrames, des comédies à la radio. Il arrive aussi que l'élaboration musicale devienne parfois importante jusqu'à faire douter s'il s'agit de radiodrames ou de radiodrames musicaux (autrement dit des opéras radiophoniques). C'est justement l'opéra radiophonique, c'est-à-dire une dramaturgie musicale qui exploite toutes les possibilités que lui offre la radio, qui s'impose au cours des années cinquante. Donc non pas un opéra qui « passe à la radio », mais un opéra (terme ici employé, on le répète, comme synonyme de dramaturgie musicale) « pour la radio ». Cette tendance est importante parce que - dans la perspective de notre étude - elle a représenté une des premières approches, sans doute la plus directe, du drame en musique : il est significatif qu'un compositeur tel que Bruno Maderna en arrive à réaliser celui qui est considéré actuellement comme son premier projet de dramaturgie musicale d'une certaine envergure, avec un opéra radiophonique intitulé *Don Perlimplín* (1961)<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Pour une première reconstruction de l'activité du Studio de la RAI de Milan, voir N. Scaldaferrì, *Musica nel laboratorio elettroacustico*, Lucca, LIM, Quaderni M/R 41, 1997.

<sup>16</sup> D'après les sources RAI, l'œuvre a été présentée au Prix Italia en 1961. Par contre, dans le catalogue inséré dans *Bruno Maderna : documenti* (textes réunis

Il faut ajouter que la réalisation exclusivement musicale d'une comédie (donc sans scène ni décor), avait été expérimentée, en Italie, avec le *madrigale rappresentativo*<sup>17</sup> de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (notamment par Alessandro Striggio et Adriano Banchieri, ou encore par Orazio Vecchi dans sa *commedia harmonica* intitulée *L'Amfiparnaso*). De fait, la vocalité des madrigaux apparaît comme une alternative, dans la culture musicale italienne, à la vocalité de l'opéra. Ce n'est pas un hasard, dès lors, si certains compositeurs italiens ont trouvé un point de repère « idéal » dans cette musique<sup>18</sup> : parmi les toutes premières œuvres pour la radio dans les années cinquante, on trouve une *commedia harmonica* de Giorgio Federico Ghedini (*Lord Inferno*, 1952). Mais la radio ne suggère pas seulement des points de repère dans la tradition vocale, elle a permis aussi la naissance d'une nouvelle approche de la vocalité même. En effet, grâce à l'utilisation du microphone, la parole prend une importance fondamentale dans la réalisation d'un texte : la parole est avant tout un son. Les accents, les soupirs, les variations de ton, la vitesse de lecture, ont une importance remarquable à la radio (même dans les émissions comme les informations ou le bulletin météorologique). On peut affirmer que la force expressive de la voix est encore plus importante ici que dans le théâtre. La voix se présente au compositeur avec une gamme d'effets et de couleurs sonores inimaginables jusque-là, où le chant est une possibilité parmi d'autres. Ce véritable univers sonore offert par la voix, permettait aux compositeurs de l'avant-garde des années cinquante d'approcher la dramaturgie musicale sans payer un fort tribut au chant lyrique, en ayant la possibilité de travailler réellement sur une nouvelle vocalité. Au-delà d'une situation strictement dramaturgique, on doit considérer particulièrement les deux œuvres que Berio, avec la complicité de Cathy Berberian, a réalisées au

---

par M. Baroni et R. Dalmonte, Milan, Suvini Zerboni, p. 239), F. Magnani et T. Popoli indiquent 1962.

<sup>17</sup> Bien que dans ces œuvres, il n'y ait pas encore de connotation dramaturgique des personnages.

<sup>18</sup> La réévaluation de la vocalité madrigaliste commence à se réaliser du fait de compositeurs comme Luigi Dallapiccola et Gian Francesco Malipiero.

Studio de Milan : *Thema-Omaggio a Joyce* (1958), une lecture manipulée d'un extrait du chapitre XI de l'*Ulysse* de Joyce, et *Visage* (1961), où des phonèmes et des « faux mots » sont chantés, mélangés à des sons électroniques. Dans la première situation, on travaille sur la musicalité d'un texte de prose, tandis que dans la seconde, on étudie les possibilités expressives de la voix humaine non liée aux signifiés d'un texte. Il s'agit de compositions très expérimentales, mais qui témoignent d'un esprit de recherche présent à tous les niveaux de la production musicale pour la radio de ces années. Par exemple, dans le *Don Perlimplin* de Maderna, des personnages, qui sont interprétés par des instruments (notamment le protagoniste), dialoguent avec d'autres personnages interprétés par des voix d'acteurs : Maderna dirige les acteurs comme s'il s'agissait d'instruments musicaux et note sur la partition les phrases que les « personnages-instruments » devraient prononcer.

Jusqu'ici on a vu plusieurs approches du théâtre et de la dramaturgie musicale, avec le ballet, la pantomime et l'opéra radiophonique, qui nous amènent à deux réflexions. D'abord, une confirmation du fait que la pensée du théâtre et de la dramaturgie ne s'est pas arrêtée dans la « période sérielle » de la musique de notre siècle : les compositeurs qui consacreront des œuvres importantes au théâtre musical, commencent, à partir de ce moment, à rechercher des solutions. Ensuite, cela nous amène à dire que, outre le problème de l'écriture, qui serait en elle-même éloignée de la théâtralité, se posait aussi à l'époque le problème d'affronter le « contenu » au sens extramusical. Ici, nous voulons faire une distinction entre deux aspects ou deux manières d'aborder ce contenu en musique : le « contenu-histoire » et le « contenu-référence ». En effet, le contenu comme résultat d'une histoire (ou, pire, d'une intrigue), faisait songer subitement au monde de l'opéra dont on cherchait - comme on l'a déjà vu - à s'éloigner. Alors, les histoires symboliques et interprétables des pantomimes ou des ballets, les histoires racontées dans le domaine abstrait de l'œuvre radiophonique, ont aidé à briser la glace parce qu'elles permettaient de poser une espèce de filtre (l'interprétabilité, l'abstraction) entre l'histoire même et le spectateur. Il s'agit d'un

changement de perspective dans le rapport entre la construction dramaturgique et le contenu qui, par la suite, a graduellement amené à voir le contenu seulement comme une référence poétique. Dans ce dernier cas, qu'il s'agisse d'une idée politique, sociale ou existentielle, elle sera plutôt un dénominateur commun de la représentation que le moteur d'une action ou d'une histoire. C'est ce que nous avons appelé le « contenu-référence ». Il s'agit d'un point important pour l'esthétique théâtrale d'avant-garde qui, en s'approchant des années soixante, commence à être de moins en moins liée au besoin de construire des histoires, mais de plus en plus liée au besoin de transmettre des idées : il s'agit là d'un autre point fondamental qui sera analysé dans notre étude. En tout cas, les toutes premières expériences de théâtre musical italien qui osaient représenter sur scène des personnages chantants, se sont produites encore dans l'esprit du « contenu-histoire ». Il est clair que les problèmes, dans ce contexte, se multiplient. Un exemple très explicite est le témoignage de Giacomo Manzoni lorsqu'il écrit, à propos de sa première œuvre théâtrale *La sentenza* (1960) :

« Il était arrivé que le musicien de ces années (nous étions justement à la fin des années cinquante), engagé dans la complexe problématique de l'avant-garde musicale et du renouvellement du langage musical, se trouva en quelque sorte (ou du moins, c'est ce qui m'arriva à moi) en face d'une quantité de problèmes qui imposaient la nécessité d'avoir encore quelques éléments de référence sûrs, qui ne devaient pas être mis en discussion en essayant d'inventer une chose totalement nouvelle dans ce domaine aussi. <sup>19</sup> »

---

<sup>19</sup> *Era successo che il musicista di quegli anni (eravamo appunto alla fine degli anni Cinquanta), coinvolto dalla problematica grossa e complessa dell'avanguardia musicale e del rinnovamento del linguaggio musicale, si trovò in qualche modo (o, per lo meno, così mi trovai io, soggettivamente) di fronte ad una quantità di problemi che ponevano evidentemente la necessità di avere qualche elemento di riferimento ancora sicuro, che non si dovesse mettere in discussione tentando di inventare anche in questo campo una cosa totalmente diversa, totalmente nuova. Cf. G. Manzoni, « Parole come musica » (1977), dans *Scritti*, textes réunis par C. Tempo, Scandicci (Firenze), Nuova Italia Editrice, Dis Canto, 1991, p. 61.*

L'élément sûr, pour Manzoni, a été le livret que - à part quelques influences de Berthold Brecht - l'on peut définir comme « traditionnel »<sup>20</sup>.

### *Perspectives pour une réponse multiple*

Parmi les premières réponses significatives aux problèmes du théâtre musical données par les principaux protagonistes de l'avant-garde, se distingue *Intolleranza 1960* (1961) de Luigi Nono, *azione scenica* (action scénique)<sup>21</sup> sur une idée de Angelo Maria Ripellino, scénographie et costumes du peintre Emilio Vedova et installation scénique de Josef Svoboda. Si dans *La Sentenza* de Manzoni le livret était un point de repère traditionnel, dans l'œuvre de Nono le livret se présente d'une façon originale par rapport à la tradition : il s'agit d'un ensemble de textes qui vont compléter un matériau de départ de Ripellino<sup>22</sup>. On parle d'un travailleur émigré et de sa fiancée, et l'histoire - dont le contenu est moral - porte sur leur prise de conscience sociale et politique. Le récit est ici complètement développé par une suite de moments, de situations et sa conduite se

---

<sup>20</sup> C'est le compositeur même qui l'affirme. *Idem*, p. 61.

<sup>21</sup> Jürg Stenzl nous informe que dans les archives des éditions Schott, à Mayance, on trouve une lettre de Nuria Nono qui interdit expressément d'employer le terme « opéra » dans les éditions de la partition et du livret de *Intolleranza 1960*. Cela nous démontre encore une fois la volonté de s'éloigner de ce genre théâtral. Cf. J. Stenzl, « Dramaturgie musicale de Luigi Nono », *op. cit.*, p. 82.

<sup>22</sup> Il s'agit de *Vivere è stare svegli* de Ripellino (chœur initial de la première partie) ; cinq strophes de Eluard, *La liberté* (acte I, sixième scène) ; *Unser Marsch* (acte I, septième scène) de Mañakoski ; *An die Nachgeborenen* de Brecht (chœur final) ; des slogans historiques comme *Nie wieder Krieg*, *No pasaran*, *Morte al fascismo!*, *Libertà ai popoli!*, *Down with discrimination*, *La sale guerre* (tous dans la troisième scène du premier acte, c'est-à-dire dans la scène de la manifestation) ; des extraits d'interrogatoires nazis de Julius Fucik et de la police française en Algérie ; des discours de Henri Alleg ; un extrait de la préface de Sartre au livre de Alleg *La question*. Pour cette reconstruction du texte, voir J. Stenzl, « Dramaturgie musicale de Luigi Nono », *op. cit.*, pp. 69-79.

brise dans une conception « non-linéaire », comme cela se produira souvent dans le théâtre musical de ces années. Le musicologue Jurg Stenzl ajoute :

« Ce réseau textuel ne raconte pas en premier lieu une histoire, mais rend intelligible, sous la forme d'une focalisation de moments isolés, la naissance d'une conscience actuelle, active et sociale. <sup>23</sup> »

Dans la conception de l'œuvre, cette prise de conscience est sollicitée même auprès du public, lequel est obligé de prendre position à cause d'une confrontation avec sa réalité, dans un véritable esprit brechtien. L'espace de la scène est aussi organisé de manière à ce qu'on ait une espèce de contrepoint des éléments théâtraux tout autour du public, en faisant bien attention d'éviter un redoublement de signifié entre la musique, le texte et la représentation scénique. A ce contrepoint participent même des moyens technologiques comme la bande magnétique qui intervient par des haut-parleurs placés dans la salle.

Ces choix dramaturgiques et musicaux - que nous venons brièvement de décrire - trouvent une explication claire si on regarde ce que Nono pensait de l'opéra et que, par conséquent, il cherchait à éviter. Heureusement, il nous a laissé le témoignage écrit de sa pensée qui peut nous servir comme point de repère. Ici on se réfère surtout à sa conférence donnée le 27 septembre 1962 à l'île San Giorgio de Venise, qui a été traduite et publiée dans *Contrechamps* en 1985<sup>24</sup>.

Fondamentales sont les caractéristiques formelles que Nono reconnaît à l'opéra tel que la tradition l'a forgé :

---

<sup>23</sup> *Questo sistema testuale non racconta in prima istanza una storia, ma rende intelligibile, sotto forma di una focalizzazione di momenti isolati, la nascita di una coscienza attuale, attiva e sociale. Idem, p. 70.*

<sup>24</sup> L. Nono, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », dans *Contrechamps*, 4, 1985, pp. 55-67. Réédité récemment dans l'ouvrage *Luigi Nono. Écrits*, textes réunis, présentés et annotés par L. Feneyrou, Paris, Christian Bourgois, 1993, pp. 213-233.

« 1) Séparation fixée et différenciée par deux plans, entre public et scène, comme dans une église entre fidèles qui assistent et officiant qui célèbre ;

2) les deux dimensions de l'opéra, visuelle et sonore, réalisées dans un rapport simpliste selon lequel "je vois ce que j'écoute, et j'entends ce que je vois" ;

3) l'élément scénico-visuel, forme-lumière-couleur, qui a purement une fonction d'illustration de la situation chantée ;

4) le rapport entre chant et orchestre se développant de façon univoque comme dans un film entre parlé et la bande son, qui représente peut-être aujourd'hui la version industrialisée de l'opéra traditionnel ;

5) perspective axée autour d'un centre focal unique tant sur le plan visuel que sur le plan sonore ; par conséquent : on bloque toute possibilité d'utiliser le rapport espace-temps. <sup>25</sup> »

Nono commente ainsi cette liste de caractéristiques :

« Il apparaît clairement, à partir de ces constatations, à quel point cette conception particulière de l'opéra reste liée, par delà les siècles, à une origine rituelle antique, sur laquelle, à une époque donnée, est venue se calquer la perspective statique du catholicisme, lorsque le débat ouvert, et de nature parfois hérétique, entre auteurs et public catholique échoua. <sup>26</sup> »

On peut alors noter la présence négative de l'idée du rituel auquel, d'après lui, il faut absolument échapper afin de créer un nouveau théâtre musical. Pour Nono il est important de rompre ce rapport statique qui s'est constitué pendant les siècles. Il faut donc aller au-delà du rapport fixé entre public et scène, au-delà du schéma « je vois ce que j'écoute, et j'entend ce que je vois » : enfin, il faut détruire la perspective « axée autour d'un centre focal unique » pour fonder le nouveau théâtre avec musique. C'est dans cette perspective, alors, qu'il faut voir la dénomination *azione scenica* (action scénique), où le concept d'espace scénique est

---

<sup>25</sup> *Idem*, p. 59 (*Contrechamps*), p. 224 (*Nono. Écrits*).

<sup>26</sup> *Ibid.*

important comme espace signifiant pour la réalisation du drame (action).

Il est clair que l'œuvre et la pensée de Nono sont un point de lecture idéal pour montrer très brièvement certaines caractéristiques et certains modèles utilisés dans les premières œuvres théâtrales de l'avant-garde italienne.

Pour commencer, le livret - construit par fragments, extraits, citations populaires et savantes - est une caractéristique très importante pour le nouveau théâtre musical (non seulement de l'époque mais aussi d'aujourd'hui) : comme exemple on pourrait citer beaucoup d'œuvres, en commençant par toutes les œuvres théâtrales de Luciano Berio à partir de *Passaggio* et *Laborintus II*, ainsi que les œuvres de Bruno Maderna à partir de *Hyperion*. Parmi les écrivains et dramaturges dont des extraits apparaissent dans le texte de *Intolleranza*, nous trouvons des auteurs comme Maïakovski, Brecht, Sartre, mais aussi les chansons et textes populaires, qui font partie des modèles littéraires de cette avant-garde. Cette liste d'écrivains doit être bien sûr élargie à d'autres auteurs comme - par exemple - Franz Kafka ou Federico Garcia Lorca. Une étude sur ces références littéraires, leurs contenus esthétiques et sociaux, leur interprétation dans l'utilisation par les compositeurs, serait de grand intérêt : il s'agit d'une étude de vastes proportions à laquelle notre travail - avec les analyses qui suivront - veut être une petite contribution.

La construction du drame par fragments, à laquelle on a déjà consacré quelques réflexions, nous amène à toucher un autre point important : celui des références aux modèles déjà acquis, aux solutions apportées à la problématique de l'action théâtrale par les auteurs du théâtre de prose. Cet état « avancé » de la question chez les auteurs de prose a été probablement dû au fait qu'ils avaient commencé à affronter le problème de manière plus massive et convaincante - il n'y avait pas le fantôme de l'opéra derrière eux comme pour les musiciens<sup>27</sup>. Mais attention, en ce qui concerne la

---

<sup>27</sup> A propos de la problématique du drame dans le théâtre de prose, un texte de Peter Szondi paru justement à l'époque est significatif : *Théorie du drame*

spécificité du théâtre italien, le metteur en scène Virginio Puecher (qui a assuré la mise en scène de beaucoup d'œuvres de théâtre musical d'avant-garde)<sup>28</sup>, parle d'un rattrapage pendant les années cinquante, dû à un retard cumulé pendant l'isolement intellectuel de l'Italie fasciste, pour arriver à un épanouissement seulement pendant les années soixante, c'est-à-dire en correspondance avec les expériences musicales<sup>29</sup>. De fait, à l'exception d'un Pirandello considéré comme novateur en ce qui concerne « le théâtre dans le théâtre<sup>30</sup> », c'est justement à des modèles de théâtre développés hors des frontières italiennes que Nono semble se référer davantage. En effet, dans *Intolleranza* - où la participation active du public est un point central et où l'histoire est un processus d'apprentissage d'une conscience sociale par une série de situations vraies et humaines - les références au *théâtre de situations* tracé par Sartre<sup>31</sup> en 1947, au théâtre soviétique, à Meyerhold et à Piscator paraissent aujourd'hui claires<sup>32</sup>. A cette liste il faut ajouter Bertolt Brecht, déjà cité, avec son *Théâtre épique*<sup>33</sup>, sa théorie de la distanciation,

---

*moderne*, traduit de l'allemand par P. Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1983. Paru la première fois sous le titre *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1956.

<sup>28</sup> Puecher (1926-1990), assistant de Strehler au *Piccolo Teatro* de Milan se consacre à la mise en scène à partir de 1956. Il assure la mise en scène de beaucoup d'opéras et œuvres musicales (Berg, Weill, Busoni, mais aussi Monteverdi, Paisiello, Prokofiev, Puccini, Rossini et Verdi). En ce qui concerne le théâtre musical d'avant-garde, rappelons *Passaggio* (1963) de Berio, *Hyperion* (1964-68) de Maderna, *Atomtod* (1965) et *Per Massimiliano Robespierre* (1975) de Manzoni.

<sup>29</sup> Cf. V. Puecher, « Regia, opera, teatro musicale », dans *Per Massimiliano Robespierre*, Bari, Dedalo, 1975, pp. 55-63.

<sup>30</sup> L. Nono, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », *op. cit.*, p. 63 (*Contrechamps*), p. 229 (*Nono. Écrits*).

<sup>31</sup> Cf. J.-P. Sartre, « Pour un théâtre de situations », dans *La Rue*, 12, 1947. Le même texte est paru aussi dans *Un théâtre de situations*, textes réunis par M. Contat et M. Rybalka, Paris, 1973, pp. 19-21.

<sup>32</sup> Cf. J. Stenzl, « Dramaturgie musicale de Luigi Nono », *op. cit.*, p. 70.

<sup>33</sup> Cf. B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, traduit de l'allemand par J. Tailleur et G. Delfel et de B. Perragaux et J. Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1979<sup>2</sup>, vol. I et II.

qui trouve un terrain fertile chez une avant-garde qui a fait de la distanciation du subjectif un jalon fondamental de son esthétique. Mais la conception théâtrale de Brecht pèse aussi sur cette génération de compositeurs italiens pour l'importance de la musique dans ses spectacles (on rappelle sa collaboration avec Kurt Weill, Hanns Eisler et Paul Dessau) et l'aspect « engagé » de son théâtre dialectique, qui « étudie l'homme d'aujourd'hui, conditionné par son temps et sa classe.<sup>34</sup> » Il ne faut pas oublier que dans le Milan des années cinquante, grâce à l'œuvre du metteur en scène Giorgio Strelher au *Piccolo Teatro*, Brecht est vu en tant que l'un des principaux auteurs du théâtre anti-fasciste. Enfin, toujours à Milan, Berio parle d'une version de l'*Opéra de quat' sous* dirigé en 1954 par Maderna avec Brecht dans la salle comme d'une très grande expérience<sup>35</sup>. On comprend bien, alors, pourquoi le *Théâtre épique* devient le plus important dénominateur commun pour cette génération, presque une prémisse à son théâtre.

Au-delà des auteurs qui ont inspiré la conception théâtrale de Nono, d'autres modèles théâtraux - qui cette fois viennent des Etats-Unis - ont intéressé les compositeurs italiens. On se réfère au mouvement artistique qui naît vers la fin des années cinquante avec l'*action-painting* de Jackson Pollock. Ce peintre de New York étalait sa toile brute sur le plancher, il tournait autour, et il y projetait la peinture en la faisant couler directement de sa boîte, ou à l'aide d'un long bâton auquel il fixait parfois un pinceau. Comme le dit Franck Jotterand : « L'art devient action. La toile ou le papier, à même le sol, est la scène où le peintre joue le drame. <sup>36</sup> » Pollock détestait signer les œuvres parce que « il y a quelque chose de définitif dans une signature<sup>37</sup> » : les concepts d'*œuvre ouverte* et de *work in progress* commençaient à s'affirmer. Ensuite, sur la même ligne artistique on trouve le *happening* - terme inventé par un autre

---

<sup>34</sup> G. Lista, *La scène moderne, op. cit.*, p. 16.

<sup>35</sup> Cf. I. Stoianova, *Luciano Berio, op. cit.*, p. 219. Une autre source date cette représentation en 1956 (G. Lista, *La scène moderne, op. cit.*). Il faut signaler aussi la présence comme instrumentiste (piano), de Giacomo Manzoni.

<sup>36</sup> Cf. F. Jotterand, *Le nouveau théâtre américain*, Paris, Seuil, 1970, p. 68.

<sup>37</sup> Cf. *Idem*.

*action-painter*, Allan Kaprow en 1959 - qui trouve un de ses prophètes dans un musicien fondamental pour l'histoire des avant-gardes d'après guerre : John Cage. De fait, son premier *happening* a eu lieu en 1952 au Black Mountain College. Dans ce *happening* il emploie des techniques aléatoires<sup>38</sup> et une organisation de l'espace dramaturgique hors de la scène à l'italienne.

La musique américaine arrive à Darmstadt en 1956 avec le pianiste David Tudor qui joue des morceaux de Morton Feldman, Earle Brown, et John Cage, dont la pièce *Music of Changes* suscita un grand intérêt pour

« l'annulation du discours musical et une tentative de vivre le monde sonore dans la donnée atomique de sa perception, un monde libéré de tout système de rapports et identifié par sa seule présence. <sup>39</sup> »

L'année suivante, au centre du débat, on trouve la problématique de l'*aléa* dans la musique avec la composition pour piano *Klavierstück XI* de Stockhausen et la conférence de Boulez, précisément intitulée *Aléa*. Enfin, en 1958, John Cage est à Darmstadt où - avec un concert en duo à côté de David Tudor, mais surtout avec ses trois conférences - il capte l'attention de la majorité des jeunes compositeurs.

Nous avons jugé nécessaire de faire ce petit détour récapitulatif pour montrer le milieu que beaucoup de compositeurs italiens ont trouvé à Darmstadt à leur arrivée dans ces années<sup>40</sup>, et surtout pour rappeler que, pour la plupart d'entre eux, ce devait être probablement le premier contact réel avec la culture musicale

---

<sup>38</sup> Notamment avec des artifices comme l'emploi de *I King* chinois.

<sup>39</sup> *annullamento del discorso musicale e al tentativo di vivere il mondo sonoro nel dato atomico della sua percezione, sciolto da ogni sistema di rapporti e identificato alla sua sola presenza*. Cf. A. Trudu, *La scuola di Darmstadt*, Milan, Unicopli/Ricordi, 1992, p. 111.

<sup>40</sup> Entre 1956 et 1959 on remarque la présence, parmi d'autres, de Luciano Berio, Aldo Clementi, Sylvano Bussotti, Giacomo Manzoni, Luigi Nono et l'immanquable Bruno Maderna.

américaine<sup>41</sup>. Il est important de remarquer ce fait, car lorsqu'ils ont abordé la question du théâtre musical les influences de cette culture (*happening, action-painting*) ont été importantes.

Un des principaux éléments qu'on peut retrouver dans les œuvres des auteurs italiens est la rupture avec le rapport traditionnel de la scène à l'italienne : dans le cas de Nono cette rupture porte à chercher un « espace signifiant<sup>42</sup> » par le moyen - comme on l'a déjà vu - des hauts-parleurs.

De fait, plus globalement, un important héritage de la pensée de Cage est l'introduction d'une vision plus libre du fait théâtral, pas forcément lié à l'aléa. On peut citer les œuvres *Collage* (1961) de Aldo Clementi et *Die Schachtel* (1962-66) de Franco Evangelisti où le spectacle se déroule uniquement dans un rapport image-musique, sans le chant et - dans le cas de Clementi - sans le texte : ils n'ont pas travaillé avec des écrivains mais en collaboration avec des peintres (Achille Perilli et Franco Nonnis). Ainsi, *La Passion selon Sade* de Sylvano Bussotti, œuvre construite sur la vision de l'opéra comme un lieu d'antiquités<sup>43</sup>, la partition - pleine de signes graphiques et indéterminés - peut être lue dans tous les sens, transposée dans toutes les clefs, en permettant des improvisations, interpolations, reprises, etc. A certains moments on arrive jusqu'au *happening* et à des improvisations sur tous les paramètres de la pièce.

Un nouveau monde que les jeunes compositeurs des années cinquante devaient affronter était celui de la technologie. A cette époque remonte la naissance de la musique électronique et le

---

<sup>41</sup> Néanmoins il faut rappeler une fugace présence de Cage et Tudor à Milan, invités au Circolo Pirelli en 1955 (Cf. L. Pestalozza, « I compositori milanesi del dopoguerra », dans *La rassegna musicale*, 1, 1957, pp. 27- 43). Rappelons aussi qu'après le succès de Darmstadt, Cage est en Italie pendant quelques mois, et travaille au Studio de Phonologie de Milan à la composition pour bande magnétique *Fontana mix* (1959).

<sup>42</sup> Définition donnée par J. Stenzl (« Dramaturgie musicale de Luigi Nono », *op. cit.*, p. 70).

<sup>43</sup> Il suffit de penser que le décor prévu est composé par le divan de *Traviata*, le lit de *Otello*, les étrivières de *Turandot* et l'agenouilloir de *Don Carlo*.