Zeitschrift: Dissonance

Herausgeber: Association suisse des musiciens

Band: - (2000)

Heft: 65

Artikel: La construction de l'arche invisible : Salvatore Sciarrino à propos de dramaturgie et de son théâtre musical

Autor: Vinay, Gianfranco / Sciarrino, Salvatore / Raiola, Marylène

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927839

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA CONSTRUCTION DE L'ARCHE INVISIBLE

INTERVIEW: GIANFRANCO VINAY

Salvatore Sciarrino à propos de dramaturgie et de son théâtre musical

Commençons par un rapide survol de l'ensemble de ta production théâtrale. Nous reviendrons ensuite sur certains aspects particuliers de ta conception et de ta pratique dramaturgiques.

Lorsque j'ai commencé à écrire pour le théâtre, je n'étais certes pas totalement inconscient, mais je ne savais pas exactement vers quoi j'allais. Je savais plutôt ce que je voulais éviter, et c'est ainsi que j'ai imaginé une réalité théâtrale. Mais, quand je réécoute ou repense à ma première œuvre musicale, *Amore e Psiche* [1972], je réalise qu'elle contient des caractéristiques historiques et stylistiques assez particulières. Mon approche du monde théâtral m'a conduit à un résultat singulier qui ne ressemble à rien. *Amore e Psiche* nous plonge dans un flux onirique, fait de sons et de matériaux vocaux inquiétants, qui ne nous permet pas d'identifier une action avec un début et une fin.

Après cette première expérience, *Aspern* [1978] tente de styliser, de concentrer et de simplifier certains éléments musicaux afin, précisément, de rentrer dans le cadre de la représentation. D'une certaine façon, pourtant, *Aspern* est une forme de théâtre négatif dans lequel, sans nier la représentation, la musique se retire presque totalement de la scène, tout en gardant avec elle un lien extrêmement fort. *Aspern* vit de dissociations.

Peux-tu résumer rapidement l'action?

Amore e Psiche, comme je l'ai dit, est une œuvre où il ne se passe rien. En cela, elle suit la tradition *mitteleuropéenne* du théâtre wagnérien, voire celle du théâtre d'opéra, où l'action est entièrement reléguée dans les récitatifs. Traditionnellement, malgré ce que prétendent ceux qui voudraient ramener la musique et la culture en arrière, l'opéra ne suppose pas une action. Les personnages d'*Amore e Psiche* sont comme les facettes d'une même personnalité.

Aspern, en revanche, s'inspire d'une nouvelle de Henry James sur l'écriture: l'expérience qui consiste à se trouver et à se retrouver, à se connaître et à se reconnaître, me semblait intéressante en tant que métaphore du mécanisme du langage. Mais tout cela est pour ainsi dire filtré à travers les fonctions de la représentation: il y a bien des acteurs qui disent des choses intelligibles, il y a certes une chanteuse qui chante des choses intelligibles, mais jamais sur scène. Lorsqu'elle est sur scène, la chanteuse *joue le rôle d'une chanteuse.*

Que signifie pour toi le terme de «représentation»?

Il y a quelqu'un devant nous, qui n'est plus lui-même. Voilà la force dionysiaque du théâtre. Et c'est pourquoi il me semble si important de réhabiliter la dramaturgie, la représentation. Ce qui ne signifie pas mettre en scène. À partir du moment où un acteur représente quelqu'un d'autre, il n'a pas besoin de la scène.

Ma position quant au théâtre naît non seulement de cette prise de conscience, mais aussi, sans doute, de la négation de la musique pure face à la puissance de la représentation. Ce qui implique également la recherche d'un nouveau langage. C'est pourquoi *Cailles en sarcophage*, ma troisième œuvre théâtrale [1979], ne marque pas seulement le moment de la mort (la *nigredo,* pour utiliser un terme alchimique), mais intègre également des musiques préexistantes: c'est en quelque sorte ma musique qui se mortifie, elle aussi se transforme pour devenir le miroir de la réalité. Dans certaines scènes, on entend le bruit d'une radio qui change de programme…

Je m'intéressais aux mythes du cinéma, aux mythes de la culture, petits et grands, ainsi qu'à la mort des mythes, à la démythification du mythe. Dans *Cailles en sarcophage*, nous ne voyons pas, nous n'entendons pas Marlène Dietrich chanter. Le rideau du premier acte tombe au moment où elle ouvre la bouche. Nous voyons Marlène à travers ces interstices de la vie qui n'ont rien de mythologique: les moments d'incertitude, la quotidienneté.

Après *Cailles en sarcophage, Vanitas* [1981] est né comme une véritable dramaturgie, avec des images que, dans un second temps, j'ai supprimées de la partition. Précisément parce que je souhaitais un théâtre de plus en plus pauvre, construit sur presque rien, c'est-à-dire uniquement sur la puissance suggestive du drame; autrement dit: l'intériorisation du théâtre dans la musique.

Le parcours qui commence avec *Vanitas*, qui se poursuit avec *La perfezione dello spirito sottile* (plus un rituel qu'une œuvre théâtrale) et s'achève avec *Perseo e Andromeda* [1990], ce parcours de neuf ans comporte, quelque part en son milieu, l'«action invisible» de *Lohengrin* [1983]. Cette dernière œuvre est née précisément du besoin d'aller au-delà des catégories des avant-gardes historiques, en exploitant pleinement les bruits de la bouche, au besoin indépendamment du chant. Les personnages qui parlent ne ressemblent pas à des êtres humains, ce sont des êtres

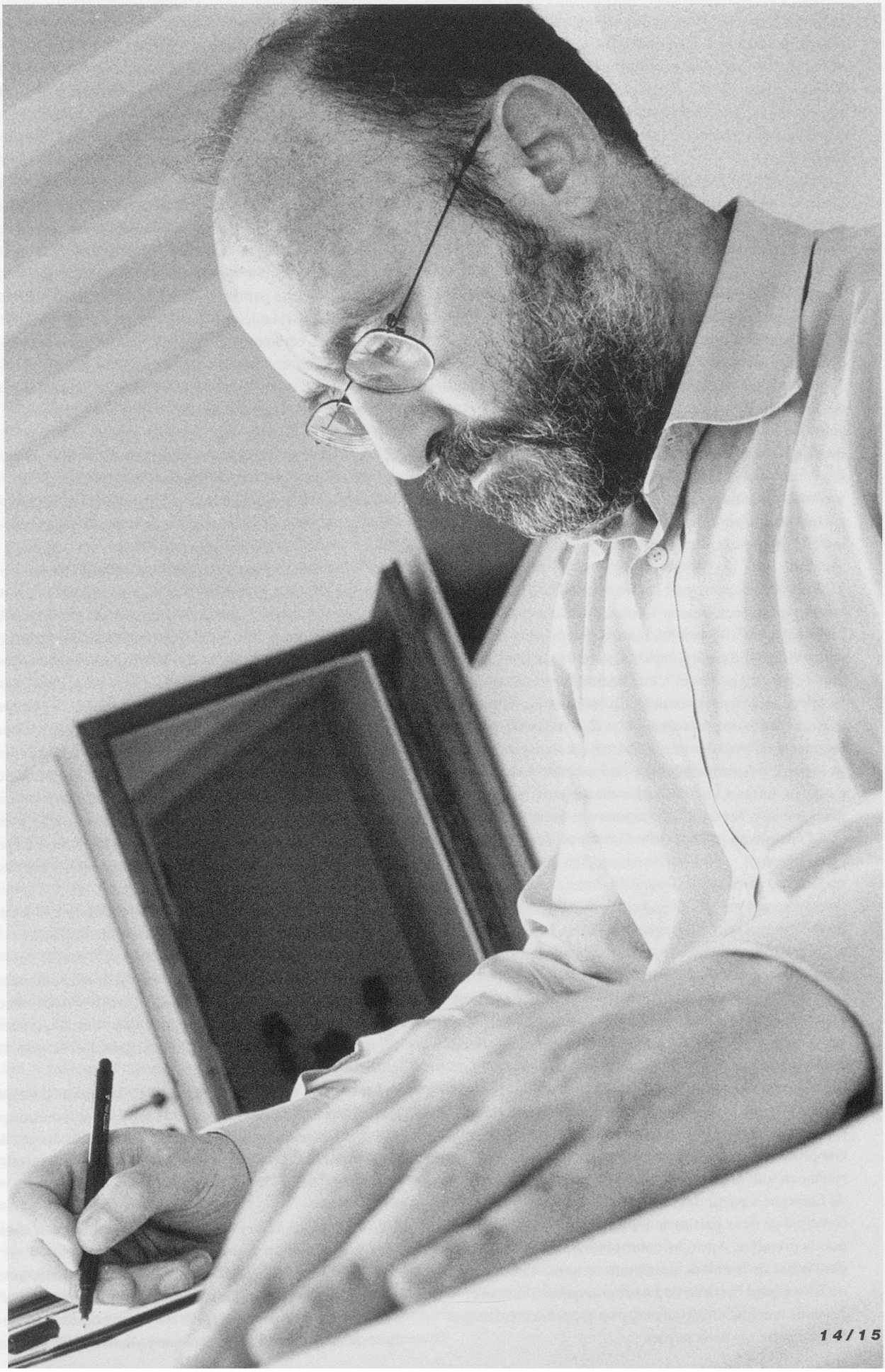

Photo:
Philippe Gontier

oniriques, monstrueux. Et ceci grâce à l'invention de structures linguistiques qui produisent une certaine ambiguïté, puisque nous ne savons pas si ce langage est l'expression d'une nature animale, humaine ou infra-humaine. Ces monstruosités participent de façon décisive à l'efficacité théâtrale. Là où la peur commence, commence l'efficacité du sang.

Avec *Luci mie traditrici* [1998], j'ai voulu exacerber la tragédie. Il ne s'agissait pas simplement d'ébranler le spectateur, de le secouer; j'avais plutôt l'idée que, en donnant à voir ce qu'il y a de moins rationnel et de plus terrible, l'effusion du sang, le théâtre retrouve sa fonction édifiante. Aussi bien dans *Perseo e Andromeda* que dans *Luci mie traditrici*, la musique est produite par les sons que les personnages écoutent.

Enfin, *Infinito nero* [1998], puis *La terribile storia del principe di Venosa e della bella Maria,* sont les derniers jalons de ce parcours animé par le besoin de construire un langage théâtral et d'en découvrir les mécanismes.

Jusqu'à Cailles en sarcophage, *tu as collaboré avec des librettistes. À partir de* Vanitas, *tu as écrit tes livrets seul. Ces livrets sont composés d'une façon fragmentaire, ils ne suivent pas une organisation narrative...*

Ma première œuvre théâtrale, *Amore e Psiche*, s'appuie sur un livret rédigé par un écrivain, Aurelio Pes. En fait, ce genre de collaboration n'en est pas une: il y a d'abord un livret, qui est mis en musique plus tard. Dans *Aspern* et dans *Cailles en sarcophage*, le rapport a changé: les livrets ont été travaillés à quatre mains, et j'ai moi-même écrit le texte de la partie vocale. Autrement dit, je n'étais plus dans l'attente que le librettiste finisse son travail, mais je collaborais vraiment avec lui.

Quelques années avant *Lohengrin*, j'avais déjà tenté certaines expériences, comme *Vanitas*, dont le texte est composé d'éléments hétérogènes: j'ai tenté de rapprocher des fragments éloignés dans le temps, des auteurs qui n'avaient pas grand-chose en commun. Cette démarche se retrouve dans certaines expériences textuelles qui servent de support à des œuvres symphoniques comme *Flos florum* [1981], où des fragments du livre des morts tibétain côtoient des fragments de l'œuvre d'Anaximène ou de Giovan Battista Marino et quelques autres. Cette utilisation du fragment naît de la nécessité de créer une sorte de nouvelle unité.

À l'époque où je composais *Lohengrin*, j'avais déjà conçu l'idée que, sans récit dramaturgique, il ne peut y avoir de tragédie ou de comédie. Il est évident que ce type de récit ne correspond pas aux critères du roman, mais bien à ceux du théâtre, puisqu'il doit être représenté. Étrangement, ma première expérience d'un livret autonome remonte à ma collaboration (ou plutôt à mon opposition) avec Pier Alli.

Celui-ci avait écrit une sorte d'énorme scénario. Il s'agissait d'un texte excessivement lourd, verbeux, composé de différents genres, des poèmes par exemple. Ce type de procédé ne m'intéressait pas. Je le considérais comme daté, dans le style de la vieille avant-garde. Je me rappelle que le scénario original, que je dois avoir gardé quelque part, comprenait plus de vingt pages très serrées. Je n'en ai retenu en tout et pour tout que deux feuillets. Le texte de Laforgue à partir duquel j'ai finalement travaillé est constitué de deux parties; je représente d'abord la seconde, puis la première. Après un court prologue, l'action débute par l'échec de la nuit de noces, puis remonte vers ce moment où Elsa attend l'arrivée de Lohengrin qui doit la sauver. Je serais tenté de dire qu'il existe un rapport cinématographique entre ces deux parties.

Une sorte de flash-back?

Plus qu'un flash-back: plutôt deux parties qui s'opposent de façon ambiguë. Nous ne savons pas si Elsa a vraiment rencontré Lohengrin, si Lohengrin est parti, ou s'il s'agit simplement d'un délire de la part d'Elsa. Ici se réfléchissent le désordre et le manque de cohérence typiques de la psyché humaine, et pas seulement d'une psyché perturbée. Au fond, la psychanalyse elle-même se fonde sur le principe de non-linéarité du temps. Nous pouvons rêver d'une chose qui s'est produite il y a trente ans.

Laforgue utilise des mythes anciens, il les questionne, les modernise, les renverse. Laforgue n'a pas cessé d'offrir des orientations à la culture d'aujourd'hui, et en particulier au langage théâtral. Même Carmelo Bene a utilisé Laforgue.

L'action invisible, en fin de compte, constitue une intériorisation du théâtre. L'action, dans *Lohengrin,* c'est tout ce qui sort de la bouche. La bouche du personnage est un centre où se concentre la réalité et d'où elle irradie. Nous n'avons plus besoin de voir, mais seulement d'écouter.

Toutefois, malgré la richesse et la modernité de Laforgue, celui-ci n'en reste pas moins le fils de son temps, il ne peut pas être utilisé tel quel. Ses textes sont des récits qui doivent être adaptés, car aucun texte, même s'il contient virtuellement une forte composante dramaturgique, ne peut être représenté tel quel. Pour devenir un scénario, ou un livret, il doit être réécrit pour la scène.

Tu as souvent recours à des arrêts brusques, comme pour mieux suggérer que l'œuvre est une fiction.

Ce procédé est sans doute particulièrement évident dans *Perseo*, où l'on entend un martèlement de pierres, ou encore des pierres qui se cassent en s'entrechoquant et qui nous font trébucher, en interrompant le cours du temps et en soulignant le caractère fictif de la représentation. Ceux qui ne sont pas habitués à une dramaturgie aussi extrême pourraient croire que la discontinuité est une forme d'interruption. Mais ce n'est pas le cas. En dormant nous avons souvent conscience de rêver. Le charme du rêve n'est pas pour autant perdu, il en est au contraire accru. C'est la même chose pour le théâtre. De temps en temps, tu réalises qu'il s'agit d'une fiction, mais tu n'en es pas moins atteint dans ta chair, dans ton âme. Si nous assistions à un crime, et non pas à une fiction, notre réaction serait différente. Nous ne pourrions pas connaître ce phénomène d'identification, cette participation, mais seulement un total détachement. La possibilité d'éprouver de petits détachements nous permet de nous identifier de plus en plus à la tragédie.

Dès lors, ce qui est représenté, ce n'est plus la vision du monde propre à la peinture «pompière» de la fin du XIXe siècle, mais, à travers la physiologie et la nudité des corps, celle du monde pollué d'aujourd'hui, celle d'un monde post-technologique, post-atomique. Le corps d'Andromède est un corps post-organique, c'est un corps qui se rattache davantage au *body art* qu'à l'idée bourgeoise et sereine du corps virginal d'une jeune fille.

Du reste, le mythe de Persée est l'un des moins classiques qui soit, non seulement en vertu de sa richesse fantasmagorique, mais aussi du fait de la dureté et de l'incohérence de son parcours. C'est un mythe sans idée de retour, contrairement au mythe d'Ulysse qui est un *nostos.*

Comment procèdes-tu pour arriver à ces agencements singuliers de fragments, si caractéristiques de tes œuvres?

Il me semble intéressant d'évoquer une expérience antérieure à *Lohengrin,* même si elle n'est pas dramaturgique au sens strict. *Efebo con radio* [1981] est une partition constituée de fragments préexistants que j'ai rassemblés à travers

une sorte de narration. Imaginons que j'allume une vieille radio à lampe et que je passe d'une station à une autre. Le caractère apparemment arbitraire des programmes est naturellement déterminé par ma main. Les fragments sont préexistants et peuvent être identifiables, mais leur orchestration dépend de tout ce que le manipulateur fera. Donc, en tant que compositeur, je me dédouble en plusieurs compositeurs. Mais, ce qui me semble intéressant, c'est que tous les fragments d'*Efebo con radio*, en tant qu'ils constituent des fragments de chansons, contiennent des fragments de texte. Lorsque j'ai écrit cette composition pour voix et orchestre, au départ je n'avais aucun texte. Le texte s'est dégagé à la fin du montage, il est né du lien ou de l'absence de lien entre les fragments.

La première partie est composée de fragments très disparates: c'est comme un bombardement d'images qui assaillent l'éphèbe du titre et qui, d'une certaine manière, semblent l'écraser. La deuxième partie, en revanche, met l'accent sur l'irréparable, sur l'écoulement du temps; elle contient un certain nombre de termes qui évoquent le flétrissement, le vent, le vide, la solitude. Il m'arrive d'utiliser uniquement des syllabes; le plus souvent, ce sont des syllabes que j'invente, ou, plus rarement, des syllabes étrangères que je traduis. Et j'exploite la capacité d'association que contient une toute petite syllabe qui succède à une autre toute petite syllabe. Par exemple, *hier* est associée à *vent,* à *ai* («tu as», en italien, qui peut signifier «je» en anglais, mais aussi «aïe», une plainte…). C'est ce que j'ai voulu faire avec *Efebo*. Au moment de publier la partition, mon éditeur en a extrait le texte mystérieux qui s'était formé à mesure que je l'écrivais.

Tu as procédé à une sorte de déconstruction du langage.

C'est très étrange, car il s'agit à la fois d'une construction et d'une déconstruction, unifiées par la nécessité d'une création musicale. Avec le temps, j'ai de mieux en mieux maîtrisé le langage, l'écriture des textes, je suis probablement devenu plus habile, en somme, j'ai eu de moins en moins de difficultés à créer et à réaliser mes projets. Tout ce que je viens de dire peut sans doute éclairer le type de rapport entre le texte et la musique, lesquels ne sont pas aussi différents qu'on le croit. À mesure que mon expérience de dramaturge s'est approfondie, j'ai eu tendance à séparer de plus en plus le texte de la musique. Dans mes dernières compositions, j'ai tenté de rédiger le livret au moins un an avant de composer la musique. Ce qui n'empêche pas que j'ai trouvé la plupart des solutions uniquement lorsque j'ai été confronté à la réalité sonore. Mais, parfois, il s'agit de solutions dramaturgiques qui modifient la signification du livret, ou qui renversent sa signification première. Il peut m'arriver d'ajouter simplement des virgules, ou bien des termes clefs qui sont élaborés au moment où certains détails m'apparaissent comme inefficaces. Parfois, il y a des détails qui font s'écrouler l'édifice, qui placent les fondations en haut et le toit en bas. En réalité, le texte peut changer à la dernière minute, en vertu de certaines exigences dramaturgiques ou musicales.

Dans *Luci mie traditrici,* je suis parti d'un drame baroque de Cicognini, *Il tradimento dell'onore,* confus et difficile à mettre en scène. Je pense surtout aux justifications philosophiques et aux motivations juridiques qui accompagnent l'action avant et après le crime. La victime commence à hurler comme une bête que l'on est en train d'égorger. Autant de choses d'un goût douteux, liées au théâtre de l'époque. Dans le même registre: le conflit entre les esclaves, qui revêtent déjà les couleurs de la *commedia dell'arte*, et l'entrelacement de plusieurs couches de personnages, qui servent à diversifier, mais aussi à critiquer et à commenter l'histoire. Or, de toutes ces composantes, qui sont typiques du drame baroque, et qui sont particulièrement présentes dans le drame de Cicognini, il ne reste rien dans mon œuvre. Il y a finalement très peu de personnages; les premiers plans sont définis selon un angle de vue très étroit. En somme, j'ai essentiellement mis l'accent sur l'explosion d'une tragédie amoureuse marquée par la violence et la fatalité: sur ce qui, au-delà de toute connotation historique, pouvait interpeller le spectateur d'aujourd'hui. Selon moi, ce sont ces dimensions qui constituent la modernité de ce drame, en tant qu'elles permettent de créer une attente et en même temps de la déjouer. En effet, bien que nous connaissions depuis le début le dénouement, l'action ne se déroule pas comme prévu, l'attente du spectateur étant déjouée par l'invention dramaturgique. Ainsi, face à la victime qui finit par s'identifier à son bourreau, par se donner totalement à lui, le spectateur ignore s'il s'agit d'un ultime élan vital, d'un acte d'amour, ou d'un véritable abandon amoureux. De même que l'intrigue, le texte est épuré, toutes les symétries ou relations entre les différents personnages sont totalement réinventées.

Ton dernier travail théâtral, La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria*, en collaboration avec la compagnie de marionnettes* I Pupi*, est aussi une «tragédie d'amour, de sang et de fatalité», comme* Luci mie traditrici. *Y a-t-il un lien entre les deux?*

J'ai lu pour la première fois *Il tradimento per l'onore* en 1987, parce que l'on m'avait proposé d'en composer la musique de scène. Ce projet, toutefois, n'a pas abouti. Il arrive souvent, dans la vie théâtrale, que certaines propositions vous amènent à trouver des solutions inattendues ou à étudier des textes auxquels vous n'auriez jamais pensé.

J'ai été frappé par le rapport entre la tragédie humaine de Gesualdo, assassin de sa femme, et cette tragédie baroque écrite par un Florentin. J'ai tout de suite pensé que l'histoire de Gesualdo avait été amplifiée par la postérité, mais j'avais besoin de consulter certains documents pour m'en assurer. Entretemps avait paru un livre qui avait remporté un certain succès: *Il principe dei musici de Iudica*, un livre écrit d'une plume enlevée. Ce n'est pas un livre de musicologie, mais quelque chose de plus. Comme tous les livres qui concernent Gesualdo, il y a une certaine confusion entre les documents et l'interprétation de ces documents, excepté dans la dernière édition publiée récemment, où l'appendice contient la plupart des pièces du procès.

Depuis, j'ai assisté à Vienne à la création d'une nouvelle œuvre de Schnittke intitulée *Gesualdo*. Après la représentation, je me suis procuré la partition. Je l'ai lue avec beaucoup d'attention. Je n'ai toutefois rien trouvé qui m'interdise de poursuivre mon projet. Mais, bien évidemment, il fallait que je change le titre. Et j'ai supprimé toute référence explicite à l'histoire de Gesualdo. J'ai remis ce projet à plus tard, et je l'ai repris ces dernières années avec *La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria,* que j'ai réalisé en collaboration avec l'opéra de marionnettes *I Pupi.* Il n'en reste pas moins que cette œuvre n'a plus grand-chose à voir avec mon projet initial, sur le plan tant de la structure dramatique et de l'écriture théâtrale que du langage. En fait, un certain nombre d'idées qui sous-tendaient mon projet sur Gesualdo se retrouvent dans mes transcriptions de Gesualdo intitulées *Le voci sottovetro,* ou encore dans le petit monologue semi-théâtral *Infinito nero*. Bien entendu, ce projet s'est trouvé enrichi par l'expérience que j'avais acquise entretemps.

*Justement, qu'en est-il d'*Infinito nero, *auquel tu as donné le sous-titre de* Estasi di un atto?

La musique d'*Infinito nero* est assez singulière. Je suis parti d'une approche phonétique: la vitesse d'articulation des mots, la possibilité d'alterner des discours débités avec une rapidité qui dépasse les capacités humaines, et des abîmes de silence insupportables – autant d'éléments implicites dans ce que j'avais lu des recueils de textes d'une sainte, Maria-Maddalena dei Pazzi. J'ai d'abord rassemblé un certain nombre de matériaux, puis, à mesure que j'écrivais la partition de l'opéra, j'ai ajouté d'autres éléments. Au départ, je me suis servi de certains textes de Laforgue, une sélection de ses derniers poèmes, qui m'ont permis de questionner la dimension monastique et dominicale des chairs blanchies dans le cloître. C'est ce que Laforgue critique et magnifie à la fois: la sacralisation petite-bourgeoise de la fête; la sacralité du blanc, de l'odeur des églises et du cloître. Mais, après avoir inséré ces textes, je les ai immédiatement supprimés, parce qu'ils me semblaient alourdir inutilement ce court monologue. Ce n'est pas la première fois qu'il m'arrive de changer radicalement de direction au moment même où mon travail est sur le point de s'achever.

J'ai écrit certains de ces textes en m'inspirant des paroles de la sainte. Par exemple, en ce qui concerne le flot de mots qui résulte de la déclinaison du verbe *fluire* (couler) ou *influire* (influer, influencer), je me suis inspiré des pages où ces termes reviennent le plus fréquemment, même si j'en ai modifié l'ordre. J'ai ajouté quelques petites contributions personnelles, des choses insignifiantes et sans grand intérêt. Dans ce cas aussi, donc, il ne s'agit plus du texte de la sainte, mais d'un texte radicalement différent.

En l'écrivant, j'ai souvent été tenté de transposer ce texte en vidéo, parce que j'imaginais les mots en mouvement dans les différents espaces que j'évoquais. Des mots qui s'agitent, qui se déplacent à travers les différents lieux du couvent, qui courent en s'agrippant à des barreaux, à des lambeaux de ciel, qui s'accrochent aux plafonds, se déplacent dans des couloirs, des cellules, grimpent sur des murs ou circulent dans des jardins, peu importe. Je pense que la vidéo constituerait un excellent moyen de mettre en images ce petit texte théâtral. Mais je ne l'ai jamais fait et je ne le ferai jamais. Du point de vue théâtral et dramaturgique, ce procédé donnerait encore un autre sens et une autre portée à cette pièce, qui d'ailleurs a été suffisamment jouée ces dernières années. Ce serait quelque chose d'autre.

Dans *Infinito nero*, le découpage dramaturgique propose à l'auditeur et à l'interprète plus qu'une vocalisation: un véritable travail de perception du texte. C'est un peu comme si nous assistions à une très subtile mais constante variation d'un unique objet sonore. En se concentrant sur l'infiniment petit, ou l'infiniment immobile, nous perdons non seulement la notion du temps, mais également la notion de l'image. Ce travail de perception n'est pas un jeu, mais quelque chose de beaucoup plus fort, de beaucoup plus ascétique: il plonge l'auditeur et l'interprète dans un monde différent du monde sonore.

C'est un peu comme quand on regarde un mur lézardé. Lorsqu'on l'observe longtemps, il finit par se transformer en autre chose: le mur s'ouvre et nous voyageons; la lézarde n'est plus une lézarde mais un abîme où nous pouvons nous perdre. J'ai pensé réaliser un projet de ce genre d'un point de vue sonore, sans la moindre intention, ou obligation, de faire coïncider la réalité visuelle avec la réalité sonore. C'est ainsi que je suis revenu à l'univers imperceptible, à l'univers des gouttes d'eau ou des grincements du bois, des murs, des portes, à tous ces bruits qu'il nous arrive d'entendre mais que nous ne pouvons pas identifier. C'est souvent le cas la nuit: tout est amplifié, nous sommes entourés de bruits que non seulement nous n'identifions pas tout de suite, mais qui nous effrayent, parce que nous ne parvenons pas à en comprendre l'origine. C'est de cette manière que la musique commence et qu'elle est conçue: l'imperceptible au cœur du silence le plus profond, et donc cette expérience nocturne, cette expérience d'éloignement et d'identification continuelle, comme je l'avais déjà sans doute traitée dans *Lohengrin*, mais sur un mode féerique.

Après *Lohengrin*, j'ai renoncé à toute dimension féerique parce que nos contes ne peuvent être que d'une extrême cruauté. Il est évident que l'aspect pathologique de la sainte laisse émerger une enfance brimée, difficile: un sentiment de souffrance, de lourdeur, d'étouffement. D'ailleurs, le texte laisse précisément émaner ces soupirs enfouis dans l'âme du personnage, lequel, en un certain sens, pourrait être chacun de nous.

À la lumière de ton itinéraire dramaturgique, quelles seraient les catégories affectives auxquelles, dans chacune de tes œuvres, tu as accordé une importance particulière?

Le personnage féminin est toujours au centre de l'opéra. En général, le monde est perçu à travers les yeux d'une femme. Il est vrai que, dans *Luci mie traditrice*, le personnage féminin est assassiné. *Andromeda* et *Perseo* ne se touchent pas. Donc, tout conflit entre eux est impossible. Persée s'en va, Andromède l'a éconduit, elle préfère la solitude. Mais quand, dans *Luci mie traditrice*, la rencontre avec le masculin se produit, c'est une catastrophe. Andromède est immolée. En un certain sens, c'est comme si la présence masculine était nécessairement coercitive.

Eros incarne la coercition. Le mari tue l'amant, le domestique est un espion: c'est comme si nous assistions à un durcissement des rôles sociaux. En un certain sens, donc, la rencontre avec l'érotique est une rencontre mortelle.

Eros et Thanatos?

Oui, mais aussi Eros et perte, dispersion, sacrifice. Thanatos implique non seulement l'épuisement et le couronnement de l'érotisme, mais aussi une lutte féroce. C'est comme si mes dernières œuvres laissaient exploser des conflits qui, au début, étaient encore retenus, pressentis comme des menaces obscures. Quand le contact se produit, la catastrophe explose.

Au fond, dans *Perseo*, le conflit concerne directement l'autorité masculine incarnée par Persée et cette sorte d'étrange substitut érotique qu'est le dragon, qui représente peut-être la mère, la maîtresse ou le compagnon de jeu, ou peut-être encore les rescapés de cette ère mythique où la nature était amie d'Andromède. Toutefois, nous n'assistons pas à un conflit frontal entre les deux protagonistes, il s'agit d'une sorte de conflit entre des époques, de superposition instantanée, de courts-circuits, d'éclipse réciproque. Ou mieux, d'une forme d'intolérance réciproque de nature atavique.

Quel serait pour toi le premier enjeu de tes œuvres?

La chose la plus importante, c'est de faire en sorte que mes œuvres soient aussi vivantes que des êtres humains. Je trouverais frustrant de réaliser un clone psychologique ou dramaturgique. Certains le font, avec des résultats remarquables. Pour moi, c'est absolument impossible.

Je pars d'une forte intuition et je tente de parvenir à la formulation directe de ce qui n'existe pas encore. C'est sans doute ce à quoi pensait Picasso lorsqu'il disait: «Je ne cherche pas, je trouve». Cela me convient parfaitement, même si je suis très loin, y compris méthodologiquement, de

ce que faisait Picasso. Picasso avait la capacité de chercher et de trouver. Moi, j'ai une sorte d'image de ce que je sais devoir réaliser. Parfois, il me faut un nombre incalculable d'années pour y parvenir, mais je sais déjà ce qui est important et ce qui ne l'est pas. Je peux en quelque sorte me dédoubler comme artiste, et c'est sans doute une de mes forces, une force critique que j'aurais pu aussi ne pas avoir. Parfois, je sais que je pourrais aller plus loin, notamment dans certains livrets. Et je sais que si le livret n'arrive pas un certain degré d'épuration, le résultat sera insatisfaisant.

Je n'ai pas peur de l'incohérence, mais d'une certaine faiblesse inhérente à l'œuvre. L'œuvre doit être unique. L'idée de perfection est une idée stéréotypée, c'est encore une idée mécanique. À l'idée de perfection, je préfère l'idée d'unicité, parce qu'il s'agit pour moi de créer quelque chose qui ne ressemble à rien d'autre qu'à soi-même. C'est une forme d'expression de l'identité.

Pour toi, donc, chaque œuvre est unique?

Bien sûr. Si ce n'était pas le cas, ma vie aurait sans doute été différente. L'imitation ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est de pouvoir faire autre chose. C'est un peu comme si je construisais mon arche de Noé. Lorsqu'elle sera achevée, je pourrai quitter cette terre en y laissant mon arche. Chacun construit sa propre arche, et puis la laisse aux autres.

Traduit de l'italien par Marylène Raiola

RICORDI

PETER EÖTVÖS
OLGA NEUWIRTH
ROBERT HP PLATZ
BETTINA SKRZYPCZAK

G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag G.m.b.H.
Postfach 1114, D-85618 Feldkirchen
Internet: http://www.ricordi.de

STEFANO GERVASONI
GÉRARD GRISEY
LUIGI NONO
SALVATORE SCIARRINO
EDGARD VARÈSE

BMG Ricordi S.p.A., Casa Ricordi
Via Berchet 2,I-20121 Milano
Internet: http://www.ricordi.it

RICORDI