

# Entre l'espace et le temps : les "figures" de Sciarrino

Autor(en): **Graccho, Grazia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 65

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927840>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Une couverture noire d'un livre presque carré. Des fins carreaux concentriques aux contours orange créent l'illusion d'un appareil photographique du début du siècle (passé). Au centre, la reproduction d'une œuvre d'Alberto Burri, *Tempera su cartone* (1948). La couverture est de Salvatore Sciarrino, dont le nom est imprimé en caractères majuscules, suivi du titre: *Le figure della musica, da Beethoven à oggi* (Ricordi, 1998).

## GENÈSE DES FIGURES

Confronté tout au long de sa carrière à la nécessité d'offrir aux jeunes compositeurs de nouveaux concepts formels et poussé par l'exigence d'éveiller chez l'auditeur le plaisir du *neuf*, Sciarrino a été amené à reprendre en charge une certaine éthique de la forme, aujourd'hui, non pas en essayant de donner des moules, des recettes (re)constituées, mais en partant d'une approche *naturaliste* et interdisciplinaire. C'est aussi une nouvelle approche de l'écoute qui nous est proposée, fondée sur la *connaissance-reconnaissance* des concepts fondamentaux de la construction musicale.

Dans le désir de partager ses intuitions avec un plus vaste public, Sciarrino réalise un séminaire à Reggio Emilia, en 1992, sous le titre *Strutture percettive della musica moderna*. L'expérience aboutira quelques années après, en 1995, à un cycle de conférences à Rome, intitulé cette fois *Le figure della musica, da Beethoven a oggi*, (dont les actes seront publiés en octobre 1998).

## LA NOTION DE FIGURE

«Les figures de la musique. Qu'est-ce que cela signifie? On entend observer les configurations des sons, la façon dont de telles configurations sont disposées par le compositeur. [...] C'est à travers de tels concepts-clés de la construction musicale qu'on peut entrer dans le langage actuel et comprendre ses liens avec les autres sphères de la pensée. Les langages se transforment rapidement. Pourtant, quelques figures de la musique restent reconnaissables longtemps, malgré des périodes et des styles lointains. Une fois définie une figure, nous en viendrons à retrouver ses origines. [...] À ce moment-là, un parcours qui va de la tradition jusqu'à nos jours se révélera à nous. [...]»<sup>1</sup>

La singularité de toute la réflexion de Sciarrino repose sur la nature des différents rapports entre musique et espace, entre musique et images, entre son et graphie, ainsi que sur la multiplicité des sources auxquelles il fait référence: peinture, sculpture, architecture d'époques et de styles divers.

Si ses *figures* sont celles de la modernité, elles peuvent être retrouvées chez certains auteurs qui l'annoncent à l'avance, auteurs qui, même éloignés dans le temps, se relient entre eux comme des points de repère dans l'histoire. De la Renaissance à nos jours, de l'Europe au Japon, les exemples tirés de l'art figuratif et de l'histoire de la musique sont nombreux, en apparence sans continuité et contiguïté: Caravage, Liotard, Degas, Burri, Hokusai, Beethoven, Stockhausen, Mahler, Grisey et Sciarrino. Mais ce rapprochement entre la musique et «des matériaux provenant d'autres langages, surtout du langage figuratif» éclaire l'objet de sa recherche, à savoir «saisir les mêmes exigences constructives, agissant dans différents contextes» (*ibid.*).

La *figure* est un concept relié à l'organisation, à l'organique. C'est justement sur cette base qu'il est possible de comprendre ce qui, de prime abord, apparaît comme un paradoxe entre ce que Sciarrino nomme respectivement des *structures logiques* et un certain *naturalisme*:

«Les structures logiques du moderne émergent lentement et impérieusement de l'histoire. Elles vont représenter le naturalisme de notre époque. Ce dernier surgit dès le début de la Renaissance, et déjà s'étend ce qui sera la caractéristique de la pensée actuelle. C'est à ce naturalisme-là que les théoriciens de la musique des derniers siècles n'ont pas voulu avoir affaire. C'est pourquoi une éventuelle prise de conscience mène le musicien à un dur conflit intérieur. Nous, musiciens, sommes imprégnés de naturalisme mais tous ne sont pas disposés à l'admettre.» (p. 23)

Les *structures logiques* sont alors des mécanismes d'organisation cohérents avec le fonctionnement de l'esprit humain. La méthode d'analyse de Sciarrino se base sur la conviction que «la perception humaine procède du général au particulier» (p. 22). La faculté de généraliser permet d'avoir une «vision d'ensemble» du processus musical et de ne pas limiter notre connaissance au niveau de la «grammaire musicale», niveau qui se révèle «trop éloigné de tout autre problème de la construction et du sens» (p. 22).

1. De la fiche de présentation du séminaire *Le figure della musica, da Beethoven a oggi*, Rome, octobre 1995.

Salvatore  
Sciarrino:  
Sonata II  
pour piano  
(1983), p. 4

© Ricordi

Pour Sciarrino il s'agit ainsi «du fonctionnement de notre esprit» (p. 22): l'accumulation et la multiplication, le little-bang, les transformations génétiques, la forme à fenêtres ne sont pas seulement des figures perceptibles, mais représentent des modalités d'organisations propres à notre manière de percevoir, à notre physiologie – elles sont donc des structures perceptives, comme en témoignait le titre des premiers séminaires de Reggio Emilia.

## PREMIÈRE FENÊTRE: LE LITTLE-BANG, FIGURE DE LA GENÈSE

Toujours en liaison avec les phénomènes de la nature et de notre physiologie, Sciarrino s'est inspiré ici de la célèbre théorie du début du siècle<sup>2</sup> afin d'identifier des configurations qui pouvaient ressembler à l'explosion initiale du cosmos. Mais il ne s'occupe pas de la véridicité de la théorie, son intérêt étant plutôt tourné vers «l'image conceptuelle associée à la théorie» (p. 67): il identifie, dans certains morceaux, le moment où un élément déclencheur produit un changement d'une situation à une autre (par exemple, d'une situation de stagnation, d'arrêt, à une situation de mouvement). La conviction qu'il est indispensable de «relier les aspects généraux avec les particuliers et vice versa» (p. 67) pousse encore une fois Sciarrino à partir d'une «combinaison élémentaire» pour expliquer des processus plus étendus:

«Vous souvenez-vous de la métrique? Arsis est un accent fort après un accent faible (~). Thesis est un accent faible après un accent fort (~): cette combinaison élémentaire nous est très utile. Essayez maintenant d'imaginer une Thesis avec des proportions gigantesques et étendues à deux groupes de son. Le premier groupe est plus énergique, le second est léger comme un nuage et il paraît naître dans la foulée du premier. L'événement initial tend à se contracter: il peut même être instantané, un seul accord, et cela le rend encore plus énergique, tandis que l'événement - trace tend à se déployer, à s'évanouir. L'énergie concentrée toute entière sur un événement très bref est plus grande que l'énergie répartie sur un groupe de sons; là, l'énergie s'éparpille» (p.67).

Pourquoi «little bang»? Sciarrino précise que le déclenchement du début ne doit pas être de dimensions disproportionnées afin que :

«les deux composantes, celle qui est plus énergique et sa trace, l'explosion et les fragments qu'elle lance, soient associées. Le bang peut être vraiment un petit bang, réduit à des dimensions et à un effet plus bref. Il suffit de très peu pour qu'un élément semble prendre une position de suprématie et qu'il attire les éléments faibles. À l'inverse, ceux-ci semblent graviter dans l'orbite de l'événement qui a un poids majeur» (p.68).

Sciarrino identifie deux types de little-bang: l'un sera «un élément imprévu qui intervient dans une situation musicale statique, non sans conséquences» (p. 68), comme dans le deuxième mouvement du *Quatuor* op. 161 (1826) de Franz Schubert (au moment du pizzicato); l'autre peut être le déclencheur de l'origine même de la pièce, un coup fort, un accord générateur, comme dans le cas du début de *Pli selon pli* de Pierre Boulez (1967).

Dans la *Sonata II* pour piano (1983) de Sciarrino, les coups ont ainsi une double fonction de ponctuation et de propulsion. Au début, les accords rompent le silence, en un certain sens, ils délimitent l'espace du silence et commencent à le remplir. Ces accords *fortissimo* résonnent comme des éléments générateurs: leur timbre est particulier, en étant composé des sons les plus aigus et les plus graves du piano.

## L'ESPACE «DANS» LA MUSIQUE

Sciarrino écrit: «Après [Beethoven] la musique évolue de façon à sortir du temps et à se réaliser dans un champ sonore. Le concept de champ exprime d'emblée qu'on est passé de critères d'organisation de type acoustique à des critères d'organisation de type visuel et spatial» (p. 27). Et plus loin: «[...] nous avons affaire au sens de l'espace qui est à la base de la musique. Je n'entends pas l'espace réel, mais l'espace mental. Avant même de donner les règles organisatrices de la composition, l'espace organise la perception musicale» (p. 60). Sciarrino observe encore que la musique «a repris en elle, à travers un chemin millénaire, l'illusion de la proximité et de l'éloignement, c'est à dire de l'espace *ambiant*» (p. 67). Si c'est donc ici la musique qui contient en elle-même de l'espace, il faudra distinguer des espaces différents: l'espace *pour* la musique (ou la musique *pour* l'espace) et l'espace *dans* la musique, ou mieux, dans la façon même d'organiser le discours musical.

2. La théorie du Big Bang (1927-30) repose sur l'hypothèse que l'Univers se trouvait, il y a environ 15 milliards d'années, dans un état hyperdense (plusieurs milliards de milliards de milliards de tonnes par cm<sup>3</sup>) et qu'il aurait alors «explosé», à la suite de quoi il se serait «dispensé» et étendu.



C'est plutôt dans cette deuxième alternative que Sciarrino retrouve son espace: «Passer du vide au plein signifie remplir l'espace. Ces processus se remarquent dans l'écoulement de la musique traditionnelle, car ils suspendent le temps et ils organisent les sons selon des critères spatiaux» (p. 27).

## POUR UNE SYNESTHÉSIE RADICALE

Si la problématique de la forme et de l'écoute entraîne chez Sciarrino un regard moins dogmatique sur la tradition, sa démarche interdisciplinaire, à la base de ses figures, détermine une attitude souvent définie comme *synesthésique*. Mais, dans l'œuvre de Sciarrino, si on veut parler de synesthésie, il faudra être précis. Lui-même se considère, dans ce sens, comme *radical*. D'abord, parce que le rapport qui s'est instauré dans le temps avec les supports visuels de l'écriture a eu une incidence telle sur l'imagination de la musique par les compositeurs que le *visuel* est devenu intrinsèque à la création musicale même.

Et surtout, la pensée de Sciarrino se base sur la conviction que la perception soit une *globalité perceptive*. Les sens humains s'influencent réciproquement dans l'expérience perceptive. Le visuel et l'auditif se partagent l'espace et le temps, dans un échange merveilleusement guidé par (et dans) notre mémoire.

Chez Sciarrino, parler de *synesthésie* signifie élargir la conception d'un phénomène pour lequel la perception de certains stimuli est accompagnée par des images particulières propres à d'autres modes sensoriels.

L'unicité de son discours réside justement dans l'utilisation de critères visuels pour organiser le matériel sonore: «Je ne crois pas que le visuel doive soutenir le sonore, fournir une sonde qui puisse le rendre déchiffrable [...] Je voudrais pousser la conscience vers un pas obligé mais tout à fait possible: reconnaître directement dans le visuel les critères avec lesquels nous ordonnons et organisons le sonore» (p. 92). Sciarrino définit le *champ d'action* de la musique comme une «temporalité fortement spatialisée» (p. 60), en précisant que la musique ne devient pas visuelle, car elle «est et reste auditive» (p. 60). La radicalité de la conception *synesthésique* réside dans l'idée que l'organisation de la musique, ses «connexions logiques parviennent à notre esprit depuis le monde visuel, le monde spatial» (p. 60). Mais l'ouvrage de Sciarrino *Les figures de la musique* ne veut pas être un traité de synesthésie: plutôt, sa réflexion renvoie à une approche *synthétique* des arts. La recherche des «concepts de base» de la construction musicale, communs à toutes les expériences artistiques, voire à certaines découvertes scientifiques ou à la physiologie humaine en général, donne vie à une sorte d'étude parallèle des processus d'organisation, aboutissant ainsi à leur *synthèse* dans la formulation des figures.

## DEUXIÈME FENÊTRE: LES FIGURES DE LA PHYSIOLOGIE

Dans l'accumulation, la multiplication et les transformations génétiques Sciarrino identifie des principes d'organisation proches de notre physiologie et de la nature en général. Si l'idée de croissance est ici très forte, cela ne doit pas seulement nous renvoyer à une évolution du plus petit au plus grand mais, dans la conception du compositeur, cela s'adapte mieux à l'idée de passage, de modification d'un état initial à un état final. Sciarrino revient souvent dans ses écrits à la nécessité de pouvoir reconnaître dans une pièce des zones de passage, ce qu'il appelle des *zones d'alternance*:

«Il est difficile d'établir à l'oreille des constantes, dans une musique complexe et chaotique du début à la fin (comme

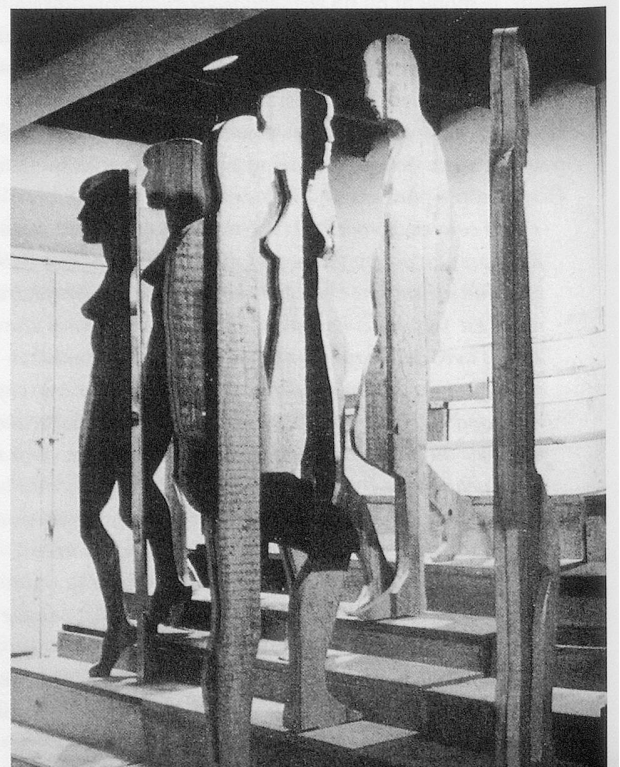
seulement certains phénomènes naturels peuvent l'être). D'abord, on doit saisir un principe non déclaré et pourtant déterminant pour notre perception: le principe de l'alternance. Qu'est-ce qui alterne dans un langage en même temps géométrique et infiniment varié? Les zones lentes et raréfiées; si les grumeaux d'accumulation se répondent et se désagrègent continuellement, cela résulte de l'interposition de la raréfaction. À la base de cette périodicité il y a plus qu'une apparence physiologique. Nous nous trouvons face au souffle de la matière» (p. 80).

Ce qui caractérise les processus d'accumulation, c'est une croissance chaotique et hétérogène, qui rejoint le plus souvent «un point de saturation ou de rupture» et prépare «une explosion dans laquelle l'énergie s'éparpille» (p. 27). La particularité des processus de multiplication réside au contraire dans une croissance ordonnée, «faite par des éléments homogènes» (p. 27). Si pendant l'accumulation «le temps semble accélérer et subir une contraction», dans la multiplication il «semble se dilater [...] et la musique nous paraît flotter dans l'espace» (p. 27). De la physiologie à la théorie des fractales, la conviction est que le

«macrocosme et le microcosme sont construits de la même manière, que la structure de l'atome ressemble à la structure planétaire; que la plus grande branche d'un arbre se tord comme la plus petite et comme les nervures de la feuille; que l'eau autour d'un caillou assume la forme d'un golfe dans la mer» (p. 56).

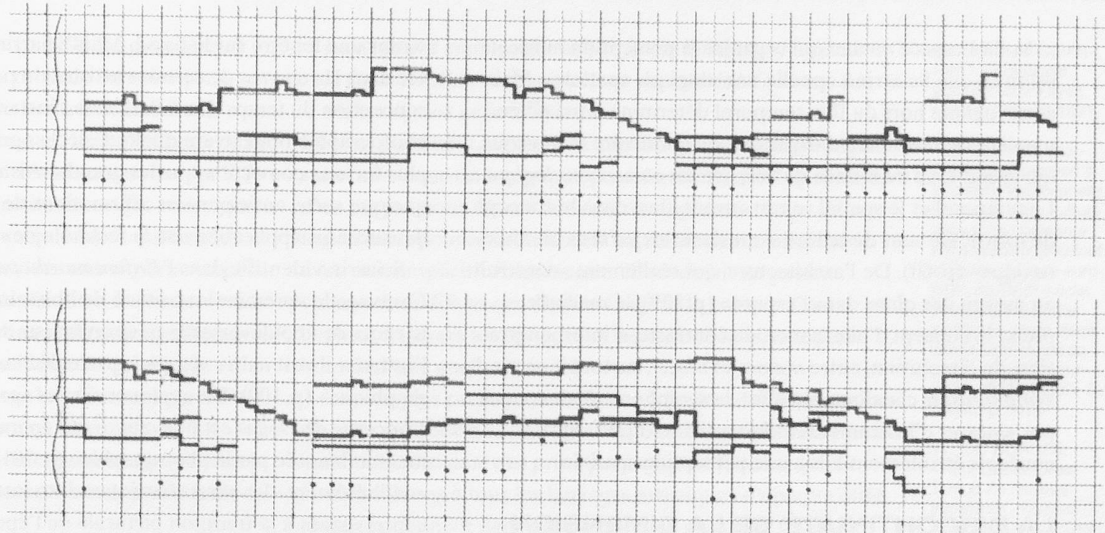
En présence d'une musique «magmatique», l'ambivalence des macro et microcosmes produit «une fascinante ambigüité de comportement» (p. 29). Selon Sciarrino, notre perception

«oscille entre l'agrégation de nombreux sons et la synthèse (ou fusion) en un seul son. Par moments, nous nous ouvrons à l'expérience de la multiplicité du monde et par moments, plongés dans le microscopique, nous faisons l'expérience de l'unité du monde, c'est-à-dire la naissance du son en lui-même. En effet, la perception de l'extrêmement petit et de l'extrêmement grand est relative. Une galaxie, on le sait, sur une échelle différente, ressemble à l'atome» (p. 29).



Mario Ceroli:  
«La scala»  
(1965)

Diagramme  
du début des  
Variations  
(4<sup>e</sup> mvt.)  
du quatuor à  
cordes op. 131  
de Beethoven  
(1826)



C'est une vision cosmogonique, une dimension « gigantesque et surhumaine » (p. 29) qui caractérise *Gruppen* (1955-57) de Stockhausen et le début de la *Neuvième Symphonie* (1822-24) de Beethoven – le plus ancien exemple du processus d'accumulation: pour Sciarrino, « l'auditeur devient spectateur de cataclysmes, de grands événements naturels » (p. 29).

Contrairement aux processus d'accumulation, dans les processus de multiplication la régularité devient manifeste. Cela dépend de la modularité, c'est-à-dire de la « répétition d'éléments reconnaissables [ ... ] sur laquelle toute variation devient perceptible » (p. 43). Comme dans l'œuvre de Mario Ceroli *La Scala* (1965), où Sciarrino constate que « les processus de multiplication et la variation modulaire s'intègrent » (p. 43).

Et pour *Partiels* (1975, fragment) de Gérard Grisey, Sciarrino observe la lenteur avec laquelle les modules se transforment, en créant des « proportions gigantesques et en même temps microscopiques: des agrégats de son et pourtant nous rentrons dans le son » (p. 47). Beethoven aussi, dans le IV<sup>e</sup> mouvement de la *Neuvième Symphonie* (*Allegro assai vivace. Alla Marcia*), « part des sons plus graves de l'orchestre. Indistinctement, il va ajouter les notes supérieures de l'accord et suggère la formation d'un timbre » (p. 51).

Dans le concept de transformations génétiques, c'est l'idée de *mutation qualitative* qui intéresse Sciarrino. Il explique ainsi: « Une chose est certaine: on doit répéter pour pouvoir percevoir ce qui va changer [...] Il n'est pas possible de varier quelque chose sans répéter, mais non plus de répéter sans varier » (p. 81). Qu'est-ce qui jaillit avec force d'une pièce comme *Kontakte* de Stockhausen? Une recherche incessante de la variété, de l'instabilité, une « inquiétude de la transformation » (p. 79), gérée en définitive par un processus de *raréfaction*.

Si dans le passé, l'ancienne forme de *thème avec variations* était l'exemple d'une transformation en plusieurs pièces, aujourd'hui la variation se fait « interne à un flux continu » (p. 81). Charnière entre la tradition et la modernité, le *Quatuor op. 131 n° 4* (1826) de Beethoven reste un exemple surprenant analysé par Sciarrino. Le principe de la variation aboutit ici à une trajectoire musicale faite de « contractions et dilatations, d'accumulations et raréfactions » (p. 83). D'une variation à l'autre, le passage s'opère presque inaperçu et notre perception reste comme suspendue.

Dans *Prologue* (1976) de Grisey, c'est une modularité simplifiée qui est mise en relief par Sciarrino. Les transforma-

tions des éléments sonores – les couples de pulsations et les séquences des sons – agissent dans un temps dilaté, « comme un organisme en très lente transformation » (p. 92).

### LA MÉMOIRE, OU L'ESPACE DE L'OREILLE

Au début du troisième chapitre des *Figures de la Musique*, Sciarrino examine la question du temps de plus près et il affirme: « Comme l'œil qui, fébrile, parcourt l'espace, l'oreille peut-elle se déplacer (vers le haut et vers le bas) partout dans le temps? C'est tout à fait absurde: la musique glisse et on ne peut pas revenir en arrière, car c'est dans le temps que la musique est ancrée » (p. 59).

Mais, si l'espace de l'œil est la surface, quel pourrait-il être l'espace de l'oreille? L'écoute étant inévitablement liée à l'écoulement du temps, son espace n'aura pas de dimensions objectivement définies: il serait plutôt le lieu où nos expériences peuvent en quelque sorte se fixer comme sur une surface impalpable pour ne pas disparaître. Ne s'agit-il pas dès lors de la *mémoire*? À travers la mémoire, en fait, notre perception auditive peut dépasser les limites d'une certaine linéarité (ou mieux, d'une *unidirectionnalité*) de l'écoute musicale. Mais pour Sciarrino,

« il s'agit de l'espace mental dans son ensemble, non seulement de la mémoire, car la mémoire a besoin d'être comparée avec ce que tu entends au fur et à mesure, c'est-à-dire une chose que tu fais automatiquement... donc, tu rentres et tu sors, et cela concerne l'espace, entrer et sortir... c'est l'intermittence<sup>3</sup> ».

Celle-ci est « continue et sert à confronter chaque instant de musique avec ceux qui sont déjà mémorisés. Sans l'intervention de la mémoire la dimension temporelle produirait un présent d'instant irrécupérables... » (p. 60). Cela nous explique comment l'expérience et la conscience du temps dérivent d'une « relation entre instants»: qui écoute « met en relation ce qu'il entend avec ce qu'il a déjà entendu » (p. 60).

Sciarrino suppose tout un travail « inconscient car très rapide » de notre esprit, qui « sort » du présent pour aller dans la mémoire, met en relation le dernier événement entendu avec les précédents, « rentre » dans le présent, et ainsi de suite » (p. 60). L'activité perceptive ainsi envisagée n'est pas ancrée dans le flux temporel (ce que nous imaginons comme une linéarité du temps), mais elle a la capacité de sortir et d'y rentrer, en donnant lieu à des « discontinuités de conscience » (p. 60). Mettre en relation signifie confronter les événements entre eux.

3. GIACCO, G. : « Entretien avec S. Sciarrino », Paris, 21-22 juin 1999.



Voilà l'espace *mental* qui organise la perception musicale selon ce que Sciarrino appelle une «logique spatiale». Mais cette logique hors du flux temporel détermine aussi notre manière de raisonner, d'organiser, de construire la musique, qui prend ainsi du monde de l'espace ses *connexions logiques*. Le temporel et le spatial se retrouvent ainsi dans le concept de forme: «le sens de la forme musicale est un sens architectonique» (p. 60). De l'architecture, qui réellement «construit au moyen des plans dans l'espace» (p. 129), la musique prend le concept d'alternance, de contraste, d'interpénétration, de dissolution, entre *masses* et *blocs*, surtout à partir du *symphonisme* classique. En effet, la symphonie était conçue par «*masses* d'instruments et *blocs* thématiques» (p. 62), concepts étroitement liés à une perception spatiale.

## LA DISCONTINUITÉ DE LA DIMENSION SPATIO-TEMPORELLE

Comment pourrions-nous, aujourd'hui, définir le temps? À ce sujet, Sciarrino affirme que «la nouvelle conception du temps n'est pas caractéristique seulement de la musique moderne. Une telle conception implique totalement la pensée humaine» (p. 97).

Sa réflexion ne veut pas s'arrêter au discours musical et la recherche s'ouvre sur d'autres domaines artistiques: l'arrêt de l'instant – comme dans le cas de la photographie – et la discontinuité des plans spatiaux et temporels sont les expressions de l'intermittence qui investit toute la sensibilité moderne.

La figure dénommée *forme à fenêtres* est l'expression de la *discontinuité de la dimension temporelle* que Sciarrino identifie dans la musique. Qu'est-ce à dire?

«Aujourd'hui le temps ne s'écoule plus comme autrefois: il est devenu discontinu, relatif, variable.

*Variable: en nous déplaçant d'un bout à l'autre du monde, nous comprimons et dilatons le temps.*

*Relatif: nous pouvons communiquer avec les pays les plus distants, où, au même moment, les montres indiquent une heure différente.*

*Discontinu: nous pouvons arrêter le temps, l'interrompre. Il suffit de prendre une photo. Après, en la regardant, nous insérons, dans le présent que nous vivons, un rectangle du passé»* (p. 97).

La conscience de cette multiplicité de points de vue commence à prendre forme dès les premières références à la technologie d'aujourd'hui, aux techniques cinématographiques et aux outils informatiques.

Mais pourquoi Sciarrino utilise-t-il la double qualification *spatio-temporelle*? *Temporelle*, d'abord, car la discontinuité agit entre des événements éloignés dans le temps. *Spatiale* car, explique-t-il en prenant comme exemple l'ordinateur, nous pouvons passer d'une *fenêtre* à l'autre. Et encore, comme dans les jeux vidéo, nous gérons simultanément deux dimensions, «deux différentes *perspectives temporelles*» qui suivent «le même événement depuis deux points distincts de l'espace, l'un proche, l'autre lointain» (p.128).

Voilà l'explication du terme: *forme à fenêtres*. Mais parler de discontinuité spatio-temporelle, et non pas seulement temporelle, devient pour Sciarrino un choix déterminé (et déterminant) également à cause du rôle fondamentale de l'espace *dans* sa musique. Chez Sciarrino l'espace est *dans* la musique, *dans* la façon même de concevoir la musique. Les intermittences avec des événements musicaux éloignés deviendront forcément des discontinuités non seulement dans le temps mais aussi dans l'espace.

Depuis la naissance de la photographie, la possibilité de fixer l'instant a permis à l'homme de pouvoir à chaque fois

ouvrir une fenêtre sur le passé. Mais Sciarrino semble trouver dans les œuvres de certains artistes du passé une sorte de conception du temps liée à l'arrêt de l'instant que seule la photographie objectivera quelque siècle après. Cela rend plus forte sa conviction que les grands artistes peuvent, en quelque sorte, anticiper «les affirmations de la science et devancer les applications de la technologie» (p. 105).

Sciarrino identifie dans *l'Enfant mordu par un lézard* de Caravage le «premier instantané de l'histoire» (p. 103). Dans le choix de «bouleverser la pose en faveur de l'accident de l'instant» il voit naître «le concept de déclenchement photographique» (p. 100). De quelques siècles après, la *Place de la Concorde* de Degas est une œuvre qui «paraît particulièrement influencée par la photographie» (p. 101). Degas emploie «délibérément» les caractéristiques d'un instantané, «en contrevenant à la tradition picturale de l'époque» (p. 101). Sciarrino écrit que «la rupture de la perspective traditionnelle est liée à la rupture du concept unitaire de temps, mieux, elles coïncident: l'une n'est pas imaginable sans l'autre» (p. 101).

Si le peintre japonais Hokusai (1760-1849) est pour le compositeur la preuve que cette «naissance de la nouvelle sensibilité spatio-temporelle n'est pas limitée à une seule culture, mais qu'elle est plutôt un phénomène général» (p.107), la *multidimensionnalité* – autre aspect de la discontinuité spatio-temporelle chez Sciarrino – devient, dans l'œuvre de Fontana<sup>4</sup>, Burri<sup>5</sup> et Rosai<sup>6</sup>, surtout l'expression d'une angoisse existentielle.

«Entrer et sortir. C'est bien ça le mécanisme de la forme à fenêtres, le mécanisme de notre esprit» (p. 145).

En musique, construire une discontinuité signifie bien projeter la *coupure*, car «le choix de l'endroit où l'interruption tombera devient très important pour le résultat esthétique» (p. 141).

Interruption signifie discontinuité, fermeture et ouverture des dimensions spatio-temporelles. Le début du quatrième mouvement de la *Neuvième Symphonie* anticipe ainsi «la sensibilité actuelle» (p. 108) du concept de discontinuité. Construite comme un montage, la forme à fenêtres de Beethoven nous rend spectateurs-auditeurs «de l'acte de création [...], nous introduit dans l'atelier de son esprit» en le représentant «comme un lieu de l'indistinct, comme un chaos primordial» (p. 109). Selon l'observation de Sciarrino, «nous ne nous trouvons pas devant une idée isolée ou fortuite. Dans toutes ses compositions, Beethoven montre qu'il possède une conception très avancée du temps, une conscience qui est de ce siècle» (p. 111).

Et c'est justement avec un compositeur de notre siècle, Stockhausen, que Sciarrino tisse un lien entre présent et passé. Qu'est-ce qui rapproche *Hymnen*<sup>7</sup> de Stockhausen, de Beethoven et même de Sciarrino? Ce n'est pas seulement l'utilisation d'intermittences spatio-temporelles. En fait, les phrases parlées dans *Hymnen*, «ajoutées pour leur sens» (p. 117), ont une fonction analogue à celle des mots de Beethoven dans le début du quatrième mouvement.

Exemple fascinant d'une technique d'orchestration indiscutable, l'œuvre de Sciarrino *Efebo con radio*<sup>8</sup> reproduit avec les instruments les sons et les brouillages d'un vieil appareil radio. L'œuvre se compose de plusieurs «fenêtres de longueur variable» (p. 119), dans lesquelles le compositeur identifie quatre typologies différentes d'organisation du matériel sonore: pas de brouillage, un brouillage léger, un brouillage fort «qui empêche de déchiffrer l'émission» (p. 119), le brouillage seul. Dans le chaos des brouillages, «nous écoutons la présentatrice (informations et publicité) et en majorité de la musique légère [...] chansons à l'américaine, séductions d'exotisme qui se déversaient dans les maisons

4. Lucio FONTANA: Rosario de Santa Fé, Argentine, 1899 – Varese 1968. Peintre, sculpteur et céramiste italien. Il fut le fondateur du mouvement appelé *Spazialismo*.

5. Alberto BURRI: Città di Castello, Perugia, 1915 – Nice, 1995. Ses œuvres ont marqué l'art abstrait informel.

6. Ottone ROSAI (Firenze 1895 – Ivrea 1957): après le début marqué par le Futurisme, il réalise des œuvres de stylisation primitive, suivies de la recherche de la simplicité des formes, paysages et composition avec figures.

7. Karlheinz STOCKHAUSEN: *Hymnen* 1966–67, pour électronique et sons concrets, en quatre sections. Dans la troisième a été ajouté l'orchestre, en 1969.

8. Salvatore SCIARRINO: *Efebo con radio*, pour voix et orchestre, texte de Salvatore Sciarrino, Ricordi, 1981.

italiennes, pendant l'après-guerre» (p. 119). La première fonction de l'orchestre dans *Efebo* est celle de renvoyer «à d'autres orchestres» (p. 119). Par contre, la deuxième fonction est entièrement constituée par «les brouillages de la radio à lampes, réalisés avec les sons instrumentaux» (p. 119) de la musique de Sciarrino, qui constituent ce que notre perception catalogue comme interférences. Mais la pièce a le pouvoir chatoyant de nous plonger dans une expérience perceptive où, peut-être après quelques écoutes, il nous arrivera de percevoir, inversement, les morceaux de musique légère comme une interférence, et de considérer ce qui était le brouillage d'une vieille radio comme la vraie musique de Sciarrino. Bref, nous ressentons comme une sorte d'effet kaléidoscopique, et notre perception est comme suspendue dans le vide d'une musique dont on ne connaît pas la vraie nature.

*Cadenzario*<sup>9</sup> est entièrement construit sur une forme à fenêtres, «en adoptant un procédé de la technologie moderne; une solution formelle à base de coupures» (p. 111). Sciarrino a composé cette anthologie de cadences dans un style classique parfait, entraînant un contraste encore plus fort avec la notion plus moderne de discontinuité. Les éclats des percussions<sup>10</sup> interrompent les discours mélodiques et harmoniques d'une manière «traumatique» (p. 112) et, en quelque sorte, un peu décevante pour notre attente. Mais, ce qui intéresse le compositeur est la possibilité «de réaliser un projet utopique», celui de pouvoir consulter «idéalement des cadences écrites pour des concerts différents [...] en écoutant seulement la cadence et un bout de l'accompagnement orchestral dans lequel la cadence devrait s'insérer» (p. 112).

\*

Parlant de l'univers, Jorge Luis Borges écrit : «Les miroirs et la paternité sont abominables parce qu'ils le multiplient et le divulguent<sup>11</sup>». Abstraction faite de l'atrocité du sens, cette citation peut nous permettre ici une dernière approche de la réflexion de Salvatore Sciarrino, à la fois unique et multiple. Dans la réalité kaléidoscopique de l'art musical contemporain, la spécificité de sa conception relève de l'aptitude à traiter, dans ses écrits et dans ses entretiens, de l'analyse, de l'écoute, de la forme, avec un *nouveau* regard. Figures de la musique et en même temps images d'une réflexion passionnante, l'accumulation et la multiplication reflètent en effet l'aptitude de Sciarrino à lier ensemble des œuvres éloignées dans le temps et dans l'espace; à rassembler, à amasser des *morceaux choisis* selon les critères de ses *figures*. Et, dans la plupart des cas, il s'agit d'une sorte de *section* d'une œuvre observée d'un point de vue élevé dans l'espace, de manière pour ainsi dire panoramique.

Dès lors, chez Sciarrino, le temps et l'espace sont faits d'une infinité d'actes hétérogènes qui peuvent se réunir, être mis en relation. À travers les *Figures de la Musique*, le compositeur se révèle dans son attitude de *collectionneur*, nous introduisant dans la galerie de son esprit: il nous ouvre sa bibliothèque, musicothèque ou iconothèque, pleine d'images, de photographies, de morceaux d'œuvres musicales d'époques et de styles différents. À ce sujet, il est intéressant de lire ses propres mots:

«Vers trente ans j'ai reconnu cet instinct royal à renfermer, comme dans l'Arche, un exemplaire de chaque chose: fragments archéologiques authentiques (et quelques faux que j'avais bricolés), monnaies grecques (quelques-unes) et romaines, carènes de navires, lampes à pétrole, reliquats de grand-mère, minéraux, plumes, coquillages, au milieu de tout un répertoire casanier comme sacralisé, soutiré au silence des débars. Ma Wunderkammer commençait

*pauvrement mais quelle valeur fertile lorsque s'y ajoutait la fantaisie d'un visiteur précoce des musées. Curieux, oui, mais toujours enfant<sup>12</sup>».*

Et c'est justement avec cette curiosité que Sciarrino bouge sans cesse dans un temps qui, pour être fortement spatialisé, n'en est pas pour autant linéaire, rectiligne; un temps dans lequel nous pouvons rentrer et duquel nous pouvons sortir avec une simplicité éblouissante. Tout semble se passer comme dans *Efebo con Radio*: l'esprit du compositeur se déplace à travers les époques et les styles à la vitesse d'un bouton d'une ancienne radio.

Le sens plus profond de la forme à fenêtres relèverait alors de cette aptitude à considérer l'histoire même selon la *continuité - discontinuité* des principes logiques: les *concepts de base*, communs à tous les langages artistiques d'époque différentes, reviennent dans des lieux et des moments toujours divers (discontinuité), en créant toutefois une liaison forte avec le passé (continuité). Les *principes logiques* survivent à l'écoulement inexorable du temps. Dans cette conception de l'histoire nous ne retrouvons pas une hétérogénéité d'événements indépendants qui se succèdent l'un après l'autre, mais plutôt une série de connexions qui donne une unité à toute fragmentation. La composition même est, chez Sciarrino, un parcours qui se sert justement d'éléments fragmentaires: ce qu'il appelle les *court-circuits* de la mémoire.

Une pluralité d'instantanés passés qui deviennent un nombre illimité de souvenirs dans le présent, où le passé même semble ainsi ressurgir dans la continuité imaginaire du temps.

9. Salvatore SCIARRINO: *Cadenzario*, pour orchestre avec solistes, Ricordi, 1991.

10. «Des sons anormaux, appartenant à la culture traditionnelle japonaise. Une culture aujourd'hui présente dans la nôtre, pourtant éloignée du style européen du XVIII<sup>e</sup> siècle; nous pouvons ainsi justifier le degré élevé d'interférence qui se produit dans *Cadenzario*». (SCIARRINO, S.: *op.cit.*, p. 112).

11. J.L. BORGES: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» in *Fictions (Ficciones)*, Buenos Aires 1935-44, édition bilingue, Gallimard, 1994, p. 27.

12. Salvatore SCIARRINO: «Annales de mes tables» (extrait) in *Entretiens*, n° 9, Paris, décembre 1990, p. 110.