Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2014)
Heft: 127

Artikel: Byron-Jabès-Byron : Manfred de Luigi Nono
Autor: Ginot-Slacik, Charlotte
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927367

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: 13.07.2025

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

Byron-Jabès-Byron

Manfred de Luigi Nono

Charlotte Ginot-Slacik

À L. F.

Écrire est aussi la tentation suicidaire d'assumer le vocable jusqu'à son ultime effacement, là où il cesse d'être vocable pour n'être plus que trace relevée.

Edmond Jabès[1]

Entre 1985 et 1987, Luigi Nono imagine une œuvre à partir du poème dramatique *Manfred* de George Gordon Byron. Amorcée en août 1985 sur les routes de l'Espagne que Nono avait sillonnées en quête des traditions arabo-andalouses, la pièce est probablement laissée à l'état d'ébauche à l'été 1987.

Outre le texte de Byron, l'œuvre devait rassembler des références littéraires diverses, reprenant entre autres certaines des références que Nono explore dans *Risonanze erranti : Keine Delikatessen* d'Ingeborg Bachmann et les *Battle-Pieces* d'Herman Melville. *Manfred* concentre la plupart des questionnements qui assaillent alors le musicien : retour à Schoenberg éclairé par les traditions juives, lecture attentive des textes de Jabès, omniprésence de l'Espagne à travers la poésie de Lorca, collaboration avec Massimo Cacciari, etc.

Ouvrir les esquisses de *Manfred* pour en déchiffrer les traces, c'est scruter la « constellation problématique[2] » que constituent les références littéraires du dernier style de Luigi Nono. Œuvre inachevée, *Manfred* soulève la question du fragment, de l'in-fini chez Nono. Alors que le musicien cherche dans les textes de la Kabbale des clés pour instaurer une autre écoute, ses œuvres se font de toujours plus ouvertes — îles —, réflexives jusqu'au silence — désert.

I. JUDESEIN

Philosophie : Franz Rosenzweig, Gerschom Scholem, Walter Benjamin, Emmanuel Levinas.
Poésie : Edmond Jabès.
Musique : *Der synagogale Gesang, Der Gesang Israels und seine Quellen, Musik in alt Israel*, etc.
Textes de la mystique juive : *Sefer Yesirah, Zohar, Sefer Ha Bahir*, Ibn Gabirol, etc.
Textes sur la culture juive : *Der Geist der jüdischen Kultur und das Abendland, Geschichte der jüdischen Philosophie*, etc.

Présentes dans sa bibliothèque, ces références donnent la mesure de l'intérêt de Nono pour la culture hébraïque, pleinement contemporain de la genèse inaboutie de *Manfred*. Dès le début des années 1960, le musicien achète les textes de Jabès lors de ses voyages à Paris (plus d'une vingtaine de références parfois en plusieurs langues et particulièrement annotées), vouant au poète français une intense admiration (*Découvrir la subversion*, 1987). L'Espagne est la source à laquelle il puise pour se procurer les grands textes de la Kabbale ; en Allemagne, au studio de Fribourg, ont lieu ses expérimentations sur les micro-intervalles, composante essentielles de la psalmodie talmudique.

**

Manfred est la seconde incursion de Luigi Nono dans l'univers de Byron, poète intrinsèquement lié au souvenir de Schoenberg. En 1950, pour sa première œuvre de maturité, les *Variations canoniques*, Nono reprenait la série de l'*Ode à Napoléon Buonaparte* (1942). Le musicien affirmait ainsi sa dette morale envers cette figure tutélaire et sa volonté de ne

pas dissocier l'esthétique de l'engagement politique. De la même manière, le souvenir de Schoenberg accompagne la genèse et les textes contemporains de *Manfred*. « Toujours en Espagne, j'ai trouvé un texte anonyme, du XIVe siècle, le *Sefer Yesirah* ; il contenait la description des dix sefirot divins. Lire ce livre, le considérer comme une composante de la pensée de Schoenberg, m'a aidé à connaître Schoenberg. Et, à travers Schoenberg, à penser à des idées musicales non seulement techniques, mais qui soient des formations d'apports multiculturels. Cette nécessité est celle qui me tient le plus à cœur, aujourd'hui[3]. »

Nono relit la technique du *Sprechgesang* à la lumière du *Talmud* et de sa cantillation : « Scherchen m'a également beaucoup appris en me faisant découvrir les différentes époques du chant, depuis le chant synagogal jusqu'au *Sprechgesang*, avec toutes les manières d'employer l'appareil phonatoire[4]. » Ou bien : « Dans l'analyse de l'alphabet hébraïque, des consonnes gutturales, palatales, linguales, dentales, labiales, il y a une technique entre l'aspiration et l'expiration, qui se retrouve dans la musique de Schoenberg : dans le *Sprechgesang*, dans les chœurs, dans le *De Profundis*, et dans tout ce qui dérivait naturellement d'autres cultures[5]. » Sous la plume de Nono, *Pierrot lunaire* n'est plus la pointe de diamant de la modernité viennoise, mais l'aboutissement de différentes mémoires, celles de Schoenberg lui-même, dans lesquelles la tradition catholique croise la religion hébraïque. En procédant à rebours, cette rencontre des voix occidentales avec la psalmodie juive trouverait des échos plus lointains encore dans l'œuvre du sicilien Bellini dont la vocalité porterait trace des nombreuses civilisations qui traversèrent son île.

Ainsi, dans un opéra comme *Il Pirata*, les mesures de silence, les points d'orgue, qui revêtent une grande importance mais plutôt comme l'explosion d'une chose vraiment ancienne, proche par la pensée de la pratique hébraïque ou arabe. Le silence n'est pas vide mais plein. Ces pauses sont là pour faire sonner le silence, sans notion ni d'avant ni d'après[6].

Ne plus interpréter l'œuvre d'art au prisme d'une perspective historique mais montrer les résonances secrètes d'une pensée à l'autre, par delà les générations. Franz Rosenzweig commentant *La Bénédiction de Jacob* de Rembrandt avait noté que la tradition y apparaissait moins comme un lien du père à son fils que de l'ancêtre au petit-fils. Cette réflexion du philosophe allemand sur la transmission discontinue d'une mémoire qui sauterait les générations intermédiaires semble subsister dans la lecture si personnelle que fait Nono de la musique occidentale. « L'esprit juif brise les vases des époques. Parce qu'il est lui-même éternel, et veut être quelque chose d'éternel, il nie la toute-puissance du temps. Il n'est pas étonnant que l'histoire et ce qui y vit lui soient objet d'aversion[7]. » Sortir du cortège de l'histoire pour briser les « chaînes du caractère démoniaque qui ne fait qu'un avec la crise du temps comme succession inexorable[8]. » Doutant des philosophies de l'histoire, collaborant avec Massimo Cacciari qui contribue fortement à son imprégnation de l'horizon messianique de Rosenzweig ou de Benjamin, Nono trouve dans la temporalité hébraïque de possibles alternatives.

Trente-cinq ans après les *Variations canoniques*, combien est singulier le retour à Byron. « O Esprit Ténébreux, / Quelle doit être la folie de ta mémoire ! » énonçait le narrateur de l'*Ode à Napoléon*. Et plus loin, « pour la leçon, merci — car par elle apprendront les guerriers de l'avenir. » Une déclaration d'intention présente dans le poème de Byron que le musicien italien semblait faire sienne au début des années 50. « Toutes mes œuvres partent d'une stimulation humaine : un événement, une expérience vécue, un texte entre en contact avec mon instinct et avec ma conscience et exige de moi — en tant que musicien et tant qu'être humain — de témoigner[9]. » Cette confiance en la mémoire pour reconstruire l'avenir éclate dans *Il canto sospeso* (1956) à travers le motif du sacrifice : « mon sacrifice n'est rien en regard de ce monde pour lequel je meurs et qui resplendira dans une telle lumière et d'une beauté sans pareille. Des millions d'hommes sont morts pour lui sur les barricades et au front. Je meurs pour la justice, nos idées vaincront. » Et dans la genèse du *Canto sospeso*, *Un Survivant de Varsovie* (1947) est évidemment une étape indispensable.

Manfred devait être l'aboutissement et l'adieu à ce trajet placé sous le signe de la *Resistenza*[10]. Aboutissement d'une pièce imaginée comme un « petit requiem[11] » succédant aux deux grandes cantates. Adieu à l'utopie du « Credo » pour se tourner vers l'ultime mot du *Survivant de Varsovie*, « *Shema* » : « Écoute ».

**

> *L'écoute commune qui ne serait qu'écoute, l'écoute où toute une foule se fait totalement « oreille », une telle écoute ne viendra pas de celui qui parle mais exclusivement du retrait de l'homme qui parle derrière le simple lecteur, et encore, pas même derrière l'homme qui lit, mais derrière les mots qu'il lit.*
>
> Rosenzweig[12]

> *Le dialogue tend au silence et l'auditeur est plutôt celui qui se tait. C'est de lui que provient le sens de celui qui parle ; celui qui se tait est source irrépressible de sens.*
>
> Benjamin[13]

> *Savoir écouter.*
> *Même le silence.*
> *Très difficile d'écouter dans le silence les autres, l'autre.*
> *Autres pensées, autres signaux, autres sonorités, autres paroles et autres langages.*
>
> Nono[14]

Dans les écrits de Benjamin et de Rosenzweig, Nono cherche l'écoute : ses dernières œuvres transforment l'attente passive du spectateur par un travail sur le silence, sur la spatialisation, sur le son. Les carnets du compositeur et les esquisses de *Manfred* (sans parler de *Découvrir la subversion*, de *Guai ai gelidi mostri*, de *Caminantes... Ayacucho*, etc.) témoignent de ses difficultés : « m'en aller dans le *silence*. Pas de sons. Par

Anselm Kiefer, « Séfiroth », 2000.

de bruits verbaux. Pas de communication ». Et plus loin : « Aucun graffiti. Aucune couleur. *Aucune parole*. Aucun *écrit*[15]. »

La musique ne se nourrit plus simplement du silence attentif de l'autre. Elle doit aussi provoquer une écoute qui se détacherait du geste, de la couleur, de la parole, du son, qui investirait l'œuvre de son propre *Mundus imaginalis*. Une telle pensée est directement issue de la *Torah* : « la première fonction du lecteur est d'introduire des ruptures entre les lettres pour former des mots ; entre certains mots pour constituer des phrases ; entre certaines phrases pour clore et ouvrir des paragraphes et, enfin, entre les paragraphes pour faire émerger des livres. Le premier travail est donc "l'espacement"[16]. » Dans la *Torah* (écrite en hébreu classique sans les signes diacritiques ajoutés par les massorètes du VIe siècle), point de voyelles, nul espace entre les lettres, les mots, les paragraphes. Au lecteur voyageur de donner vie au texte parmi une infinité de possibles, selon la découpe et la vocalisation choisie. À travers le silence ouvert, spatialisé de ses dernières œuvres, Nono retrouve cette démarche. L'interprète devient alors lecteur de l'œuvre au sens hébraïque du terme (souvenons-nous du violoniste wanderer de *Caminantes, hay que caminar* voyageant physiquement à travers les sept parties de l'œuvre). Mais l'attention aiguë de l'auditeur (ou la tension vers lui) en est la condition seconde, non moindre.

Que l'ensemble des pièces composées dans la seconde moitié des années 80 aient été d'une part spatialisées, de l'autre travaillées jusqu'aux limites du son est l'aboutissement d'un tel processus sémiotico-musical. Nono note sur la plupart de ses esquisses « *silenzio* ». À l'image des deux nuances notées sur les esquisses de *Manfred*, ***ppppppp*** et ***pppppp***, le son est raréfié, épuré. Aller jusqu'au bord de l'écoute, en accepter le silence.

> C'est l'inaudible ou l'inouï qui, lentement ou non, ne remplit pas l'espace, mais le découvre, le dévoile.
> Et provoque un insoupçonné et imprévu être dans le son, et ne pas commencer à le percevoir, se sentir partie de l'espace, jouer[17].

La mise en question du son grâce aux micro-intervalles qui occupent alors Nono à Fribourg est la seconde composante de cette déconstruction-reconstruction de l'écoute. À partir de 1980, Luigi Nono collabore avec Hans Peter Haller, compositeur et pionnier du studio expérimental de Fribourg. Cette relation artistique, amicale que complètent des interprètes tels que Robert Fabricciani (flûte traversière) donne naissance à *Das Atmende Klarsein* créé à Florence le 30 mai 1981. Loin de se cantonner aux seuls textes philosophiques et littéraires, la redécouverte par Nono des traditions juives passe aussi par le chant hébraïque. « Mémoire d'autres sagesses, comme celle passionnée des anciens chanteurs des grandes lamentations hébraïques (jusqu'à l'utilisation des micro-intervalles)[18]. » Entre autres références, la bibliothèque du musicien recèle l'imposante synthèse des multiples traditions musicales juives réalisée par Abraham Zevi Idelsohn entre 1922 et 1932[19]. *Der Gesang Israels und seine Quellen (Le Chant d'Israël et ses sources)* de Joel Walbe[20] est l'autre ouvrage fondamental, les micro-intervalles des chants hébraïques y étant analysés à l'aide du sonoscope. Nono l'annote abondamment et y puise un certain nombre d'idées exposées en 1989 dans sa *Conférence à la Chartreuse d'Avignon*[21]. À travers les textes de Walbe et d'Idelsohn, le musicien formalise son recours à la micro-tonalité qu'il lie à la cantillation talmudique. Avec Hans Peter Haller au studio de Fribourg, il donne une forme musicale à ce processus théorique en recourant à la technique du Halaphon : « des haut-parleurs dans différentes situations avec la même hauteur. La diversité des vitesses et des directions, avec un son unique, crée une espèce de séparation dans la sélection de l'intervalle [...] Avec les spectres, on peut n'en utiliser qu'une partie, le reste étant utilisé plus tard[22]. » Au studio de Fribourg, doté d'un sonoscope, d'un analyseur et d'un

microprocesseur, le son peut être filtré, travaillé sous ses trois aspects (hauteur, durée, intensité) et le musicien mettre en jeu les micro-intervalles qui caractérisent les œuvres composées à partir des années 1980 (*Das Atmende Klarsein* inaugure ce nouveau cycle compositionnel). « La possibilité d'organiser une composition à partir d'une seule note, d'une seule hauteur en utilisant le Halaphon[23]. »

Nono organise son discours à partir de notes pôles autour desquelles il crée une oscillation, une aura. Pour mémoire le *sol* mouvant de *No hay caminos hay che caminar... Andrey Tarkovskij*. Les esquisses de *Manfred* sont liées à ce repositionnement du son *via* l'électronique : *« circa ré bémol ré bémol bémol »*. Seule note indiquée sur les feuilles.

> La chose
> Une voix. Des voix. Des paroles. Des sons. Des rêves. Des sentiments. Des spectres. Des silences. Aucune voix. COMMENT ??????????[24]

Troisième élément, le rythme comme pulsation, mouvement, espace. Dans sa lecture de Walbe, Nono annote tout particulièrement les chapitres consacrés aux rythmes. L'œuvre est désormais passage entre deux pulsations : celle, intérieure, de l'auditeur, qu'elle peut imperceptiblement modifier ; celle, extérieure, du milieu ambiant, qu'il s'agit de restaurer puis d'écouter. « Écoutons le rythme de vie de ces hommes et de leur environnement dans ses diverses apparitions : le rythme de l'action de l'homme, le rythme de son souffle, des bras de la mer, du faible crépitement de la pluie, du trot des ânes et des mules, du pâturage des troupeaux de moutons et de bovins, du bruissement des arbres dans les jardins et les forêts, du gazouillement des oiseaux[25]. » Dans sa conférence *D'autres possibilités d'écoute* dont la genèse semble avoir accompagné celle, inaboutie, de *Manfred*, le musicien ne dit pas autre chose : « Venise est une très belle scène sonore, une vraie magie : quand les cloches des campaniles jouent pour sonner cet ancien signal religieux (Vêpres, Angelus), les réverbérations et les échos se superposent à ces sons, de sorte que l'on ne comprend plus de quel campanile vient le premier son [...] C'est une réponse heureuse et naturelle du milieu ambiant à la violence de la pollution de l'espace sonore[26]. » Les derniers écrits de Nono sont émaillés de son rapport à la nature, de l'écoute des éléments extérieurs, idée désormais placée sous le signe des traditions hébraïques.

**

Parallèle à ce cheminement accompli sous le signe de Schoenberg, la poésie de Jabès est l'autre source à laquelle puise Luigi Nono pour interroger le *Judesein*.

> L'œuvre n'est jamais accomplie. Elle nous laisse dans cet inaccompli où nous mourrons. C'est cette part blanche qu'il nous reste, non pas à investir, mais à tolérer. Où il nous faut nous installer.
> Accepter le vide, le rien, le blanc. Tout ce que nous créons est derrière nous. Je suis, aujourd'hui — à nouveau — dans ce blanc, sans paroles, sans gestes, sans mots[27].

À partir des années 1980, Nono multiplie les œuvres inachevées. *Manfred* appartient à cette constellation de possibles dans laquelle se révèle un aspect essentiel du processus de création du musicien : son rapport aux textes. Sur les esquisses, Nono inscrit des références, les annote, rajoute ensuite d'autres sources qui lui sont chères et qu'il réutilise d'une pièce à l'autre, opérant ainsi entre les œuvres des passages de lui seul connus. Que les *Battle-Pieces* de Melville et la poésie d'Ingeborg Bachmann à l'origine de *Risonanze erranti* soient aussi mentionnés sur les esquisses de *Manfred* ne réduit pas la pièce au stade du « brouillon » et ne signifie pas de la part de Nono un renoncement qui aurait trouvé en *Risonanze erranti* une forme de résolution. Relisons d'abord ces mots du musicien transmis par Giovanni Morelli :

> Ici apparaissent, au moment où vous les écoutez, des formes qui ne sont pas encore des formes mais qui deviendront des formes, maintenant ou plus tard, dans le cheminement d'autres œuvres que moi — auteur — je chercherai à rencontrer là où j'aurai trouvé le chemin, mais qui pour l'instant, bien qu'elles n'apparaissent pas, vous amènent vous et moi, à l'écoute, à la conscience de quelque chose qui est important en ce moment dans le monde, et que j'ai appris et n'ai plus jamais oublié en lisant ou en écoutant les paroles de celui qui a vu ces choses, les a pensés, ou pour lesquelles il est mort[28].

Dans ses premières œuvres, le geste compositionnel est provoqué par le choc d'une rencontre avec un écrivain ou un poète. Pour n'en citer qu'une infime partie : Federico García Lorca et Pablo Neruda pour les *Epitaffi a Garcia Lorca*, Paul Éluard dans La *Victoire de Guernica*, Cesare Pavese pour *La terra e la compagnia*, Antonio Machado dans *Canciones para Silvia*, etc.

Mais à partir des années 1980 et de sa découverte du *Livre des questions* de Jabès, le processus vient à s'inverser et la littérature à prendre le pas sur le musical. « Rivé à l'instant, le dire étant la parole de l'abolition de toute parole, l'absolu de l'écriture, considéré comme écriture du sacré, ne saurait être que le silence du dire. Écriture d'un hors-temps, toujours hors, et cependant lisible, à travers le mot qu'elle transcende[29]. » Nono semble construire une poétique du silence, de l'inaccomplissement, que suit le poids grandissant des textes qui entourent le musicien — si justement qualifiés de « constellation problématique » par Massimo Cacciari.

« Essentiel dans le judaïsme est le constant recours à la citation[30]. » Outre Melville, Bachmann et Jabès, figurent ainsi sur les esquisses de *Manfred* les noms de Lorca *(Sonnets de l'amour obscur)*, la mention du *Sefer Yesirah*, de Massimo Cacciari dont Nono lit et relit alors les différentes ébauches de *L'Ange nécessaire*[31], de Giorgio Agamben *(Stanze)*, de Giordano Bruno, de Halevi, de Rainer Maria Rilke (autour de la figure de

l'ange), de Robert Walser, d'Ibn Zaydun, d'Ibn Gabirol, de Saint Jean de la Croix, de Paul Celan. Et, bien entendu de Byron. En 1983 à l'occasion d'un cours, Nono prend une fois encore appui sur Schoenberg et livre l'une des clés de sa conception de l'inachèvement :

> Quand Schoenberg était au *Verein für musikalische Privataufführungen*, il exigeait toujours de multiples répétitions. Par exemple, pour la *Kammersymphonie* pour quinze instruments solistes, il dirigea douze séances de répétitions et ensuite, ne fit pas le concert. [...] Le travail de recherche devait être infini. Finalité... réalisation... ce sont des choses d'une autre mentalité. L'*idée de Schoenberg* (douze répétitions pour *ne pas faire* un concert !) n'était pas folle, elle était d'une grande vérité. Dans les moments de recherches, dans les essais, se déclenchent des conflits. Ce sont là les moments de l'émotion la plus vraie. Après, reste seulement la ritualité du concert. La changer, la changer pour tenter de *réveiller l'oreille*. Réveiller l'oreille, le regard, la pensée humaine, l'intelligence, le maximum d'intériorisation extériorisée. Cela est l'« essentiel », aujourd'hui.[32]

Que dire alors de la « constellation *Manfred* » ? Giovanni Morelli rappelle ce vers de Jabès cher à Nono : « le visage qui se mire dans la glace n'efface pas le précédent ». Les références qui parcourent *Manfred* sont autant de traces relevées par le musicien dans sa propre mémoire : on ne réitérera pas le lien intrinsèque qui, pour le compositeur, unit Byron à Schoenberg. À travers le souvenir de Lorca, celui de la jeunesse vénitienne (1948-1949) passée en compagnie d'Hermann Scherchen, de Bruno Maderna. Rilke rappelle l'éveil à la poésie allemande. Enfin les textes arabo-andalous et le vers de Machado « *Caminantes no hay caminos, hay que caminar*[33] » (vers fameux, déjà présent dans l'*Ulisse* de Luigi Dallapiccola, connu bien avant 1985 par Nono mais redécouvert à Tolède), ravivent le souvenir idéalisé de l'Espagne.

L'importance nouvelle prise par le motif machadien du *Caminantes* provient elle aussi de sa lecture de Jabès. « M'arrêter en chemin signifierait privilégier ce chemin au détriment d'un autre. J'avance, incertain. L'avenir, je le sais désormais, est sans traces[34]. » « *Forse Winterreise* » note Nono sur les esquisses de *Manfred*. Les premières esquisses de *Découvrir la subversion*[35] montrent en outre que Nono avait prévu de recourir aux *Sonnets de l'amour obscur* de Federico García Lorca. En associant Jabès à Machado ou quelques mois plus tard à Lorca, le musicien redéploie le motif du voyageur. Il transforme le *wanderer* en un *caminantes* méditerranéen, hébraïque, dont l'errance est celle du désert, libéré de toute *finalité* et de toute *réalisation*. Ou, pour reprendre ses propres termes : « une quête continue et une problématique continue, qui sont à l'opposé de toute énonciation, de toute déclaration ou de toute définition. Des inquiétudes sans fin[36]. »

La figure du *caminantes* suscite celle du Juif séparé de son peuple, de l'exilé errant en une langue qui ne lui appartient plus. « Le Juif parle une langue qui n'est jamais la sienne. Derrière chaque langue, il perçoit l'écho, le souvenir lointain d'une autre langue[37]. » Évoquant une fois de plus Schoenberg : « les difficiles conditions de l'exil, du Juif exilé qui vit un contraste entre la culture de son pays détruit et une forme de culture étrangère[38]. » Si deux ans plus tard Nono devait quitter sa propre langue pour *Découvrir la subversion* (en français et en allemand comme dans le texte d'origine de Jabès), il semble qu'un tel geste ait été anticipé dans *Manfred*. Les esquisses du projet montrent que le musicien avait prévu de mêler plusieurs langues en fonction des fragments choisis : Allemand pour Walser, Bachmann et Rilke, anglais pour Melville, espagnol pour le *Sefer Yesirah*, Ibn Gabirol, Saint Jean de la Croix et Lorca. Allemand ou espagnol pour Halevi ? Nono hésite. « *Italiano da Massimo* » : l'italien de Massimo Cacciari. L'arabe, enfin. Pour Byron en revanche, nulle précision. Les esquisses montrent aussi le réinvestissement de genres anciens. Le Requiem rendu à son sens premier, celui d'un travail de mémoire. Et la Passion. « Nouveau texte, Passion pour voix » note Nono sur ses notes préparatoires.

Maillage de références littéraires, mise à distance de son propre langage à travers la réappropriation d'autres langues, *Manfred* aurait ainsi été l'application dans l'œuvre d'une idée fondamentale développée quelques mois plus tard dans la conférence tenue à San Giorgio *D'autres possibilités d'écoute*[39] :

> La musique n'est pas que composition. Elle n'est pas artisanat, elle n'est pas métier. La musique est pensée. Tous les grands auteurs de traités musicaux, du IXe siècle et d'après, italiens, vénitiens, arabes et hébreux, auteurs que l'on s'obstine, malheureusement, à ne pas étudier, soutenaient et confrontaient théories et visions des différents modes et des différents mondes pour concevoir la musique. Sur cette diversité précisément, et sur cette variété, extrême, du possible pensable, écrivait Giordano Bruno : les étoiles fixes, les « autres » soleils infinis et les « autres systèmes planétaires[40] ».

**

Le *Sefer Yesirah* est la troisième des îles explorées par le musicien dans sa quête du *Judesein*. Offert en décembre 1979 par Massimo Cacciari, considérablement annoté, l'exemplaire encore présent dans sa bibliothèque porte témoignage de sa fascination. Lors de la conférence à San Giorgio de 1987, Nono évoque sa découverte du *Sefer Yesirah* que, par un raccourci mémorable, il associe désormais à l'Espagne arabo-andalouse (et au séjour à Grenade d'août 85) :

> Deux lettres de Schoenberg découvertes récemment [...], et adressées respectivement à Einstein et au grand rabbin de Los Angeles, parlent de la composante hébraïque de l'école flamande, chose dont on n'avait jamais parlé auparavant. Par une curieuse coïncidence, j'ai trouvé, il y a deux ans, à Grenade, un texte cabalistique, le *Sefer Jesirah* qui contient une analyse de la phonétique basée sur les nombres. Il y a trois lettres mères, sept lettres

doubles, faibles et fortes, et douze lettres simples. Le nom de Dieu est imprononçable, parce que, quand le premier temple a été détruit par les assyro-babyloniens, la vocalisation a été perdue, et il est écrit dans le livre que ce n'est qu'en reconstruisant le temple, qu'on pourra prononcer le nom de Dieu. Dans l'analyse de l'alphabet hébraïque, des consonnes gutturales, palatales, linguales, dentales, labiales, il y a une technique entre l'aspiration et l'expiration, qui se retrouve dans la musique de Schoenberg : dans le *Sprechgesang*, dans les chœurs, dans le *De Profundis*, et dans tout ce qui dérivait naturellement d'autres cultures[41].

Rappelons simplement que ce livre anonyme, difficile voire impossible à dater précisément, est une interprétation numérique du cosmos. Gerschom Scholem — dont Nono lit alors les écrits — juge probable l'hypothèse d'une rédaction entre le IIe et le VIe siècle par un juif pythagoricien. Henry Corbin, qui est la principale source du musicien dans sa découverte de la culture perse, en rappelle les influences arabes. Commenté par Maïmonide et Jeuda Halevi (l'un et l'autre présents dans la bibliothèque du compositeur), sa veine mystique en fait l'une des principales références de la Kabbale.

1. Vingt deux lettres fondamentales : trois principales, sept doubles et douze simples. Les trois principales : « alef, mem, sin. Leur fondement est le plateau de mérite et le plateau de démérite, le fléau de la règle établissant l'équilibre entre eux. »
2. Vingt-deux lettres. Il les a tracées, taillées, transposées et permutées, et il en a formé l'âme de toute créature et de tout ce qui sera créé[42].

À l'instar de la disposition des interprètes de *Caminantes hay que caminar... Andrey Tarkovskij* reproduisant le schéma de l'arbre séfirotique[43], la structure de *Manfred* aurait dû être celle des vingt-deux lettres du *Sefer Yesirah* : 3-7-12. Trois, Sept ou Douze paroles ; Sept sections. L'origine de ces nombres ne fait guère de doute : le musicien mentionne sur ses esquisses le *Sefer Yesirah* en face ou à côté des indications numériques. Est également noté « 32 Toki[44] » soit les vingt-deux lettres auxquelles s'ajoutent dix nombres primordiaux, les sefirot, émanations de la sagesse divine. « Par trente-deux voies mystérieuses de sagesse, l'Éternel-*Cebato* a tracé (son univers) par l'écrit, le nombre et le verbe. Ce sont : dix nombres sans plus. Vingt-deux lettres fondamentales[45]. » Selon la tradition kabbalistique, la matière du monde repose sur la structure de l'alphabet hébraïque. Le *Sefer Yesirah* contient l'idée que l'univers fut créé grâce aux dix sefirot et des vingt-deux lettres, la lumière de l'infini arrivant aux hommes par l'intermédiaire des lettres et des nombres.

« Trois mères, A(lef), M(em), S(in)[46]. » Essentielle dans la kabbale est la combinatoire des lettres de l'alphabet, la *guématria*. Par le biais d'une technique nommée *Tserouf*, la *guématria* met en mouvement, redéploie, réinterprète le langage grâce à l'infini des combinaisons. Dans les commentaires du *Sefer Yesirah*, Nono souligne abondamment les combinaisons appliquées aux trois lettres mères, retrouvant ainsi des procédés déjà explorés dans les années cinquante par le biais de la combinatoire sérielle et des carrés magiques, mais désormais réinvestis. La *guématria* est aussi l'art du silence. Après le *Rétsèf* comme loi de successivité des lettres, vient le temps du *Rafats* ou degré zéro du sens. Cette deuxième phase du *Tserouf* est l'expérience du langage comme silence, d'un silence qui n'est plus l'absence de parole mais celui de l'écoute d'une parole non parlante, « parole qui prend la place de la parole et se déploie à sa ressemblance, mais parole qui, se faisant, désarme la parole et désarme celui qui s'y livre[47]. »

**

Dix *sefirot beli-mah* : que soient fermés ta bouche à la parole et ton cœur à la spéculation. Et si ton cœur court pour spéculer, ramène-le au lieu d'où il est parti. Et souviens toi qu'il a été dit : « Et les Vivants courent et retournent[48]. »

Dans le *Sefer Yesirah* Nono lit l'éloge du silence. Silence de la bouche, silence du cœur devenus inutiles spéculations. Mots, concepts, paroles, phrases sont insignifiants face à l'écoute. « M'en aller dans le *silence*. Pas de sons. Par de bruits verbaux. Pas de communication[49]. » Le *Sefer Yesirah* participe ainsi de la nécessité de reconstruire l'écoute qui envahit la plupart des carnets contemporains de *Manfred* : « Chemine, chemine et écoute. Peut-être en est-il ainsi[50] ». « Le kabbaliste se préserve de l'excès de mots. Il souhaite écrire des mots qui soient insérés organiquement dans le silence, qui ne cherchent pas à dominer ce silence[51]... »

II. DISSIDENCE

Retournons vers Byron. L'inachèvement constitutif de *Manfred* est hébraïque d'abord, politique ensuite. Lorsque Luigi Nono entame la genèse de *Manfred*, son ancrage dans le paysage musical européen est devenu problématique. En 1973 a disparu l'ami Maderna en compagnie duquel Nono avait découvert l'*impegno* politique et l'utopie d'un nouveau langage. Ce détachement du monde musical accompagne le retrait du musicien vers l'écoute. Plus encore, l'engagement politique qui avait été le sien jusqu'à la fin des années 60 *(Epitaffi a Garcia Lorca, Il canto sospeso, Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz...)* se modifie. La poétique révolutionnaire qui marque son œuvre jusqu'alors s'accomplit moins dans le lien entre textes et musique qu'entre celui désormais obsessionnel qui unit la musique au silence. Est-ce à dire qu'il y aurait là disparition du politique ? Proche de *Manfred* est le projet inachevé *Stammheim — Non un mistero — Infinito* entamé deux ans plus tard (1987-1989[52]) et consacré à la Fraction armée rouge. Y devait figurer un texte écrit par la révolutionnaire Ulrike Meinhof alors emprisonnée. Pensons aussi à

Anselm Kiefer, « Tsimtsoum » ou « Zim-Zum », 1990

Caminantes... Ayacucho (1986-1987), hommage à la guérilla du Sentier lumineux, groupe armé répondant par la violence aux massacres menés par les gouvernements péruviens.

> La tradition des opprimés nous enseigne que l'« état d'exception » dans lequel nous vivons est la règle. Nous devons parvenir à une conception de l'histoire qui rende compte de cette situation. Nous découvrirons alors que notre tâche consiste à instaurer le véritable état d'exception[53].

Dans les dernières œuvres du musicien, l'enjeu politique n'est plus celui d'une protestation tendue vers un horizon *(Credo)* mais prend la forme d'une contestation radicale *via* les références au terrorisme et aux figures de guérilleros. Cette conscience nouvelle appelant une écoute sans condition est consécutive à l'abandon des philosophies de l'histoire qui sous-tendaient les premières œuvres de Nono. « L'état d'exception » défini par Walter Benjamin est omniprésent dans ses derniers projets et prend forme dans le silence. Le silence comme violence politique faite à Ulrike Meinhof, maintenue à l'isolement complet dans un quartier insonorisé de la prison de Cologne. Le silence alors expérimenté par le compositeur auprès de chanteurs par le biais de sons étranglés. Le silence comme souffrance de Nono (reviennent de façon omniprésente dans ses carnets les termes « *mi strengono* » : « ils m'étranglent »).

Manfred peut être interprété comme le premier stade de cette remise en cause. Les trois exemplaires[54] que Nono eut en mains ne portent pas d'annotations, le musicien ayant simplement relevé sur ses esquisses les passages qui l'intéressaient. Toute analyse du texte de Byron au prisme des interrogations de Nono sera donc interprétation.

Dans les portraits de rebelles qui traversent l'œuvre du musicien, celui de Manfred ne fait pas exception. « Tous, je vous brave — Oui, bien que je sente mon âme se séparer de moi, je vous défie tous. Tant qu'il me restera un souffle terrestre, ce sera pour verser le mépris sur vous — Mes forces terrestres lutteront avec les esprits ; et ce que vous emporterez de moi, vous l'emporterez lambeaux par lambeaux[55]. » Figure marginale, Manfred annihile l'ordre politique et religieux. Hors de toutes limites, sa rébellion attaque jusqu'aux figures divines. Reprenons la pièce : « L'usurpateur captif, jeté en bas du trône, languissait, enseveli dans la torpeur, oublié et solitaire. J'ai secoué son sommeil, brisé sa chaîne, je lui ai rendu ses troupes, et voilà encore une fois le tyran debout. Le sang d'un million d'hommes, la ruine d'une nation seront le prix de mes peines — puis sa fuite, et derechef le désespoir ! » annonce la destinée.

En un monde purgé de ses utopies, la quête entreprise par Manfred ne cherche pas à mettre l'ordre en cause mais à le nier radicalement. « Que veux tu fils des hommes ? Dis. / L'oubli de ce qui est en moi. Lisez-y ; vous savez ce que je désire, et que ma langue ne saurait exprimer[56]. » Sa subversion vise à l'effacement : négation d'une histoire vidée de son sens, écrasement de sa propre mémoire jusqu'à l'anéantissement.

Replacé dans la constellation des lectures de Nono, *Manfred* devient ainsi un hymne à l'*amnésie*. Sa dissidence est « parole du refus mais, également, de l'engagement absolu, forgeant ses liens de silence dans l'abyssale silence du lien[57]. »

**

> Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écartés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire[58].

Porteur des voix abyssales de la destinée, être entre deux mondes, Manfred rejoint la figure du MaL'Kh, l'ange, le messager. Il prend place aux côtés des anges qui composent l'œuvre dernière de Nono : l'ange de l'histoire benjaminien, témoin horrifié de la marche vers la catastrophe, celui des *Élégies à Duino* de Rilke cité dans *Das Atmende Klarsein*, l'ange-Prometeo.

Dans la figure de l'ange, dissidence et *Judesein* se nouent. Les lectures d'Henry Corbin (*Corps spirituel et terre céleste*, 1986), de Massimo Cacciari (*L'Ange nécessaire*), d'Edmond Jabès et de Walter Benjamin opèrent en Nono le nouement de l'utopie et du messianisme. Déployant ses ailes pour échapper à la « seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds[59] », l'ange parle une langue inaudible. Sa parole enfouie, son cheminement incertain ne suscitent pas la promesse mais l'écoute. L'ange se situe quelque part entre le visible et l'invisible, l'audible et l'inaudible, le commencement et l'achevé. Son silence rejoint celui de l'*Aleph*, première lettre de l'alphabet hébraïque qui se voit mais ne se prononce pas. *Aleph* crée un vide sonore autour duquel s'organisent les possibilités infinies du langage. Son sens est celui de l'énergie primordiale d'où découle toute possibilité, tout commencement. Le silence d'*Aleph* est à la fois le terreau où s'ancre la subversion (« Tout mot prononcé est subversif par rapport au mot tu[60]») et, comme anéantissement, l'objet final de la dissidence.

Dans ce silence, l'écoute libérée des contingences sensibles se redéploie portant avec elle l'utopie d'une œuvre-traces, d'une œuvre-fragments, imaginale, in-finie.

---

1 Edmond Jabès, *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris, Gallimard, 1982, p. 57.

2 Nous reprenons la formule employée par le philosophe italien Cacciari pour qualifier l'œuvre du dernier Nono. « Écoute-Silence-Possible... Sans vouloir réduire à une formule diachronique ton travail de ces dix dernières années, il me semble, mon cher Gigi, que ces trois mots pourraient permettre de cerner cette constellation problématique où se joue le sens même de la recherche actuelle. » « *Prometeo* — Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari », *Luigi Nono*, Paris/Genève, Festival d'Automne/Contrechamps, 1987, p. 132.

3 Luigi Nono, « Altre possibilità di ascolto », *Scritti e colloqui, Vol. 1*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milan, Ricordi LIM, 2001, p. 538. Traduit en français par Laurent Feneyrou in *Luigi Nono, « D'autres possibilités d'écoute »*, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 557.

4 Luigi Nono, « Bellini : un siciliano al crocevia delle culture mediterranee », *Scritti e colloqui*, Vol. 2, op. cit., p. 433. En français in « Bellini : un sicilien au carrefour des cultures méditerranéennes », *Écrits*, Genève, Contrechamps, 2007, p. 579.

5 Luigi Nono, « Un'autobiografia dell'autore racontata da Enzo Restagno », *Scritti e colloqui, Vol. 2*, op. cit., p. 500. En français in « Une autobiographie de l'auteur », *Écrits*, 1993, op. cit., p. 52.

6 Luigi Nono, « Bellini : un siciliano al crocevia delle culture meditarranee », Scritti e colloqui, Vol. 2, op. cit., p. 431. En français in « Bellini : un sicilien au carrefour des cultures méditerranéennes », *Écrits*, 2007, op. cit., p. 578.

7 Franz Rosenzweig, « L'esprit et les époques de l'histoire juive », *Confluences, politique, histoire, judaïsme*, Paris, Vrin, 2003, p. 175. Outre *L'Étoile de la rédemption*, ouvrage majeur de Franz Rosenzweig dont Nono possédait des exemplaires en anglais, français et italien (dont, en français dans sa bibliothèque : *L'Étoile de la rédemption*, Paris, Seuil, 1976. Référence du volume dans les Archives Luigi Nono: ALN B 3219), la correspondance du philosophe (*Briefe*, Berlin, Schocken, 1935, ALN C 325) ainsi que de nombreux écrits (*Hegel e lo stato* B 3232, *Il nuovo pensiero* B 2132, etc.) sont présents dans la bibliothèque du compositeur.

8 Massimo Cacciari, *L'Ange inévitable*, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 89. Présent dans la bibliothèque du compositeur : Massimo Cacciari, *L'angelo necessario*, Milan, Adelphi, 1986, ALN B 1618 et B 1619. Voir aussi Walter Benjamin : « L'idée d'un progrès de l'espèce humaine à travers l'histoire est inséparable de celle d'un mouvement dans un temps homogène et vide. La critique de cette dernière idée doit servir de fondement à la critique de l'idée de progrès en général. », in « Sur le concept d'histoire », thèse XIII, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, p. 439.

9 Luigi Nono, *Luigi Nono*, Paris/Genève, Festival d'Automne/ Contrechamps, 1987, p. 34.

10 « La *Resistenza* comme lutte perpétuelle et conscience nouvelle en perpétuel développement dans son action subjective et dans ses objectifs sur le processus objectif et conséquent des principes sociaux et des idéaux, pour lesquels beaucoup ont déjà donné leur vie ou sont encore assassinés aujourd'hui. » Luigi Nono, *Musique et Resistenza, Scritti e colloqui*, Vol. 1, op. cit., p. 144. En français in *Écrits*, 1993, op. cit., p. 237. L'interprétation politique que fait Nono de la pièce de Byron nous semble convoquer une telle définition.

11 Voir les esquisses de *Manfred* conservées aux Archives Luigi Nono de Venise.

12 Franz Rosenzweig, *L'Étoile de la rédemption*, Paris, Seuil, 2003, p. 432.

13 Walter Benjamin, *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, Milan, Einaudi, 1982.

14 Luigi Nono, « Verso Prometo. Frammenti di diari », *Scritti e colloqui*, Vol. 1, op. cit., p. 395. En français in « Vers *Prometeo*. Fragments de journaux », *Écrits*, 2007, op. cit. p. 527.

15 Luigi Nono, *Quaderno 134*, source : Archivio Luigi Nono. Souligné par le musicien.

16 Marc-Alain Ouaknin, *Le Livre brûlé*, Paris, Seuil, 1986, p. 145.

17 Luigi Nono, « Verso *Prometo*. Frammenti di diari », Vol. 1, op. cit., p. 394. En français in « Vers *Prometeo*. Fragments de journaux », *Écrits*, 2007, op. cit., p. 526.

18 Luigi Nono, « De Roberto Fabricciani », *Scritti e colloqui*, Vol. 1, op. cit., p. 371. En français in « De Roberto Fabricciani », *Écrits*, 2007, op. cit., p. 498.

19 Abraham Zevi Idelsohn, *Gesänge der Persischen, Bucharischen und daghestanischen Juden*, Jérusalem, Benjamin Harz Verlag, 1922. Référencé dans la bibliothèque du musicien à ALN Mus C 91 *Gesänge der orientalischen Sefardim*, Jérusalem, Benjamin Harz Verlag, 1923, etc. Seul

le dixième et dernier volume (*Hebraïsch-orientalischer Melodienschatz*, Jérusalem, Benjamin Harz Verlag, 1932) est annoté.

20 Joel Walbe, *Der Gesang Israels und seine Quellen*, Hambourg, Christians Verlag, 1975, référencé dans la bibliothèque du musicien à ALN C 33.

21 Voir Luigi Nono, « Conferenza a la Chartreuse di Villeneuve-lès-Avignon », *Scritti e colloqui*, Vol. 1, op. cit., p. 540. En français in « Conférence à la Chartreuse d'Avignon », *Écrits*, 2007, op. cit., p. 585 à 591 ; les références à Aristoxène et Vincentino par lesquelles Nono commence son allocution sont directement issues du livre de Walbe.

22 Luigi Nono, « Conferenza a la Chartreuse di Villeneuve-lès-Avignon », *Scritti e colloqui*, Vol. 1, op. cit., p. 542. En français in « Conférence à la Chartreuse d'Avignon », *Écrits*, 2007, op. cit., p. 587.

23 Ibid.

24 Esquisses de *Manfred*.

25 Joel Walbe, *Der Gesang Israels und seine Quellen*, op. cit., p. 11. Souligné par Nono.

26 Luigi Nono, « Altre possibilità di ascolto », *Scritti e colloqui*, Vol. 1, op. cit., p. 536. En français in « D'autres possibilités d'écoute », *Écrits*, 2007, op. cit., p. 555-6.

27 Edmond Jabès, op.cit., 1982, p. 28.

28 Luigi Nono cité par Giovanni Morelli dans son article « Una prova di ritratto di Luigi Nono », *Scenari della lontananza, la musica del Novecento fuori di sé*, Venise, Saggi Marsilio, 2007, p. 112.

29 Edmond Jabès, op. cit., 1982, p. 53.

30 Edmond Jabès, *Le Livre du partage*, Paris, Gallimard, 1991, p. 31.

31 L'une de ses sources les plus probables de sa découverte d'Henry Corbin *(Terre céleste et corps spirituel)*.

32 Cité par Giovanni Morelli, op. cit., p. 118.

33 « Marcheur, il n'y a pas de chemin, seul compte le cheminement. »

34 Edmond Jabès, *Le Livre des marges*, op. cit., p. 102.

35 Archivio Luigi Nono, f. 56.05/03.

36 Nono évoque le *Livre des questions* de Jabès dans « Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno », *Écrits*, 1993, op. cit., p. 111.

37 Laurent Feneyrou, « ...Le silence infini de nos communes paroles... Edmond Jabès — Luigi Nono, une interprétation hébraïque », *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono, a cura di Giamario Borio, Giovanni Morelli e Veniero Rizzardi*, Venise, Archivio Luigi Nono, 1998, p. 155.

38 Luigi Nono, « Un'autobiografia dell'autore racontata da Enzo Restagno », *Scritti e colloqui*, Vol. 2, op. cit., p. 500. En français in « Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno », *Écrits*, 1993, op. cit., p. 52.

39 Les esquisses de *Manfred*, qui comportent des notes prises en vue de la conférence, montrent la contemporanéité des deux projets.

40 Luigi Nono, « Altre possibilità di ascolto », *Scritti e colloqui*, Vol. 1, op. cit., p. 531. En français in « D'autres possibilités d'écoute », *Écrits*, 2007, op. cit., p. 550.

41 Luigi Nono, « Un'autobiografia dell'autore racontata da Enzo Restagno », *Scritti e colloqui*, Vol. 2, op. cit., p. 500. En français in « Une autobiographie de l'auteur par Enzo Restagno », *Écrits*, 1993, op. cit., p. 52. Sous cet angle, *Sefer Yesirah* a permis à Nono de replacer le *Sprechgesang* dans une perspective anhistorique et hébraïque ; Nono relie la diction schoenbergienne aux cinq origines de la parole (gorge, lèvre, palais, dents, langue) mentionnées par l'ouvrage. Le *sprechgesang* devient ainsi la langue par essence hébraïque, langue du hors-temps dont l'accentuation des consonnes rend perceptible un autre langage enfoui sous les langues modernes, celui de la Torah. Le traitement fortement consonantique de certains textes de *Prometeo* résulte d'une telle démarche.

42 *Sefer Yesirah ou Le Livre de la Création*, Traduit de l'hébreu par Paul B. Fenton, Paris, Rivages, 2002, p. 41. Le Sefer Yesirah est présent dans la bibliothèque du musicien sous la référence suivante : Sefer Yesirah, Carucci Editore, 1979, ALN B 1040.

43 Principe développé dans le *Sepher ha-Zohar* qui figure également dans la bibliothèque du musicien.

44 *Toki* : terme vénitien signifiant « pièces », « extraits ».

45 *Sefer Yesirah ou Le Livre de la Création*, op. cit., p. 31.

46 Ibid.

47 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, cité par Marc-Alain Ouaknin, *Le Livre brûlé*, op. cit.. p. 322.

48 *Sefer Yesirah*, Passage souligné par Luigi Nono. Nous traduisons.

49 Luigi Nono, *Quaderno 134*. Sources : Archives Luigi Nono.

50 Luigi Nono, « *Cammina cammina e ascolta. Forse cosi è.* », *Quaderno 134*.

51 Marc-Alain Ouaknin, *Mystères de la kabbale*, Paris, Assouline, 2006, p. 304.

52 On notera d'ailleurs la proximité des dates ; en mars 1987 Helmut Lachenmann offre à Nono *Stammheim* de Pieter Bakker Schutt à l'origine du projet *Stammheim — Non un mistero — Infinito*. quelques mois avant que Nono ne laisse le projet *Manfred*.

53 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », thèse VIII, *Œuvres III*, op. cit., p. 433.

54 George Gordon Byron, *Manfred*, Milan, Guanda, 1984. Exemplaire en double (ALN B 3844 et ALN B 1447) et Byron, *Opere*, Marghieri, sans date (ALN C 560).

55 Byron, *Manfred*, acte III, scène 4 (Paris, Grands écrivains, 1987, p. 86).

56 *Manfred*, ibid., acte I, scène 1, p. 16.

57 Edmond Jabès, *Le Livre du partage*, op. cit., p. 1.

58 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », thèse IX, *Œuvres III*, op. cit., p. 434.

59 Ibid.

60 Edmond Jabès, *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, op. cit., p. 31.