

Silences de l'oracle  
Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino  
sous la direction de Laurent Feneyrou

Centre de documentation de la musique contemporaine  
16 place de la Fontaine-aux-Lions 75019 Paris  
[www.cdmc.asso.fr](http://www.cdmc.asso.fr)

...un cielo notturno dalle bianche veloci nuvolette...

## Salvatore Sciarrino et ses lieux d'écoute

Grazia Giacco

*Écoute et écologie de l'écoute*: vastes et complexes, ces deux notions marquent au XX<sup>e</sup> siècle l'émergence d'une nouvelle poétique du son et du silence dans l'esthétique de bon nombre de compositeurs – Evangelisti, Feldman, Holliger, Lachenmann, Nono, Scelsi... , pour nous en tenir à la seconde moitié du siècle. L'écologie de l'écoute renvoie inévitablement à R. Murray Schafer<sup>1</sup> ou à John Cage, ainsi qu'à un ensemble de notions comme celle d'« écologie acoustique » ou d'« écologie sonore » (rapport entre l'homme et son environnement sonore ; œuvres *in situ*), sans même évoquer les multiples applications dans d'autres champs d'études (socio-politique, cognitif, éducatif) : « écologie sociale de l'oreille<sup>2</sup> », « écologie relationnelle<sup>3</sup> », « écologie radicale (*deep ecology*)<sup>4</sup> », « écologie sonore<sup>5</sup> », « écologie cognitive (communicationnelle)<sup>6</sup> », « écologie comportementale (*behavioral ecology*)<sup>7</sup> »...

Une fois esquissé ce nœud sémantique, comment interpréter les différentes expressions utilisées par Salvatore Sciarrino : écologie acoustique, écologie de l'écoute, écologie du son ? Doit-on d'ailleurs s'obstiner à l'associer à l'une ou l'autre de ces définitions ? Ni sa pensée ni sa musique ne peuvent être assimilées à une « école », un courant ou des étiquettes faciles. Et toute tentative de qualifier hâtivement sa musique d'écologique, et son esthétique de l'écoute d'« écologie de la perception », nous laisserait sur le seuil d'une approche aux motivations bien plus profondes, et qui ne peut être reconduite à des acceptions à la mode.

« L'écologie est devenue l'un des thèmes centraux dans le débat d'idées, ce qui la réduit à une marchandise banale », écrit Sciarrino dans la note d'introduction à la partition des *Stagioni artificiali* (2006). Si, à plusieurs occasions depuis les années 1990, la notion est utilisée et réinvestie, l'écologie n'ouvre pas un nouveau volet dans la pensée sciarrinienne, mais elle nous semble vouloir résumer cette poétique si fortement liée à l'organique, à la physiologie, à l'anthro-

pologie, au milieu acoustique (davantage mental que réel), à la notion de globalité, d'approche holistique. Lisons la suite de la note des *Stagioni artificiali* :

Toutefois, même si on le voulait, il serait difficile de ne pas refléter ces problématiques si vastes, qui concernent la planète vivante toute entière et les destins de l'humanité.

*Le stagioni artificiali* parlent donc d'écologie, mais pas seulement.

Imaginons, dans un parcours d'écoute, que nous traversons des milieux acoustiques intermittents : une obscurité résonante, en contraste avec un fond clair, sec, granuleux et animé par des pulsations très rapides et imperceptibles ; mais parfois, l'alternance paraît tressaillir, tomber dans des incohérences légères, voulues.

Sur fond de cette discontinuité de panneaux rigides vient se suspendre l'élément organique : la cantilène du violon solo, par moments en distorsion, et à laquelle d'autres voix répondent.

L'expérience d'entrer et de sortir sans cesse met en discussion et modifie l'expérience en soi ; en outre, elle montre combien l'espace ambiant peut altérer un même sujet.

Sciarrino a très tôt commencé à s'intéresser à cet ensemble de notions. L'un des premiers textes où il fait explicitement référence à l'écologie est la note pour *Un'immagine di Arpocrate* (1974-1979)<sup>8</sup>. C'est une œuvre emblématique de la poétique sciarrinienne, expression du vide<sup>9</sup> – lieu où flottent les événements –, de la spatialisation de l'écoute et de ce monde acoustique à la limite de l'audible, entre son et silence. Voici un extrait de ce texte :

La dilatation du temps spatialise l'écoute : nous nous trouvons dans un *lieu non-lieu*, où les sons flottent dans une atmosphère immobile, ils nous passent devant comme le souffle du vent. Perception immédiate, très forte et entièrement mentale : écologie du son et du silence. [...]

Maintenant, le vide matérialise la respiration de l'auditeur, dans l'attente de l'événement qui suivra<sup>10</sup>.

## Notes pour un journal parisien

Salvatore Sciarrino

Que signifie l'expression *écologie du son* ?

Je m'en suis beaucoup servi récemment, pourtant j'ai eu l'impression, surtout au cours de certains entretiens, que même ici, à Paris, on ne reconnaît pas le rapport que ce grumeau d'intuitions entretient avec la musique, sa spécificité, sa portée herméneutique.

En tant qu'elle se préoccupe de la survie de la planète, l'écologie concerne tous les hommes.

Mais elle n'intéresserait pas le travail de l'artiste si elle se limitait à la seule étude du milieu. Elle représente l'émergence d'une sensibilité, d'une manière différente de se rapporter au monde. Vaste sujet de discussion, auquel nous sommes encore trop peu sensibles, à en juger par la pollution qui produit sous nos yeux des signaux catastrophiques que personne ne voit. Un exemple ? Les traces omniprésentes de l'excessif trafic aérien. Nous ne pouvons pas adhérer à la distraction généralisée de notre société désagrégée ; cherchons, chacun à sa place, à être lucides, mais sans désespoir.

Je distinguerais d'abord une *écologie acoustique* et une *écologie de l'écoute* ; la première, c'est clair, concerne n'importe quel milieu naturel du point de vue acoustique. La seconde relève plutôt d'un point de vue maïeutique et indique le chemin que chacun de nous peut accomplir en purifiant son esprit ; en investissant le phénomène musical à sa racine, l'écologie de l'écoute a également des conséquences importantes pour la collectivité.

Il est nécessaire de libérer l'oreille de son encrassement, de la soigner et de la guérir de sa surdité. Toutefois, ce sont les conditionnements qui rendent l'esprit réfractaire, plus fermé qu'une oreille sourde.

Purifier son esprit signifie donc apprendre à faire le vide en soi, laisser de l'espace à l'autre que l'on ne connaît pas.

Toute capacité de réception est aussi capacité de création, ou plutôt : percevoir, c'est déjà ordonner ses propres sensations.

Il y a des artistes pour qui l'attention à la perception fournit des concepts essentiels à leur propre art. Ils exploitent consciemment toute la force émotionnelle contenue dans le son. Quiconque modèle l'écoute et détermine les images de l'écoute pourra transformer l'expérience esthétique en une forme de connaissance de soi et du monde environnant.

Cette proximité entre la musique et les sons de la réalité induit une osmose que je qualifierais d'*écoute globale*, suivant une terminologie empruntée à la musicothérapie : globale, au sens d'une implication profonde, plutôt que d'une définition claire des détails perceptifs, ou de leur multiplication. J'entends ici non seulement la transfiguration de l'expérience de l'écoute, mais aussi l'illusion spatiale qui transporte immédiatement ailleurs celui qui se met à écouter ma musique : cette façon caractéristique de pénétrer dans une zone inconnue.

Pour moi, l'espace comme dimension mentale compte au moins autant que l'espace réel. Pardonnez-moi, mais on fait, autour des mouvements du son, trop de bruit par rapport aux résultats esthétiques effectivement obtenus. À l'exception de Stockhausen, la propagation du son d'un point à un autre de la salle reste aujourd'hui encore un petit jeu assez décevant.

J'aurais voulu écrire un compte rendu objectif de mes journées parisiennes, entre voyages, répétitions et concerts.

Mais à présent, j'ai quelques réticences à le faire. Je ne suis pas assez mythomane pour considérer de petits événements privés comme objectivement importants, et je ne crois pas être un colonel en pleine conquête ni un monarque en attente de son couronnement.

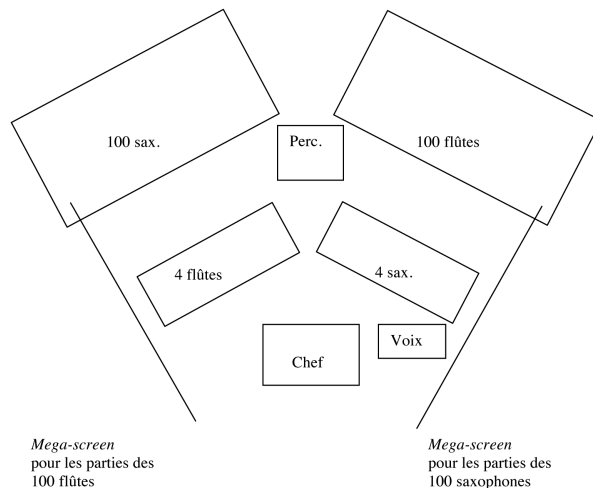
J'aime les artistes sincères et pas ceux qui se grisent de leur célébrité. Il en existe encore : Kurtág, par exemple, qui s'était discrètement glissé dans le public de mes concerts à Paris.

## Le son comme fiction : *Studi per l'intonazione del mare*

Marco Angius

En août 2000, Sciarrino achève la composition des *Studi per l'intonazione del mare*, pour voix, quatre flûtes, quatre saxophones, percussion, orchestre de cent flûtes et orchestre de cent saxophones. Il s'agit d'une œuvre qui s'inscrit dans une sorte de triptyque *des masses* commencé avec *Il cerchio tagliato dei suoni* (1997), pour quatre flûtes solistes et cent flûtes migrantes, suivi de *La bocca, i piedi, il suono* (1997), pour quatre saxophones solistes et cent saxophones en mouvement. Le défi sonore inouï que se proposent ces *Studi* se double de finalités sociales, par la multiplication des possibilités d'expérience offertes à de jeunes musiciens et étudiants de conservatoires. La pièce, comme les deux précédentes, est conçue à l'origine pour des essais d'interprètes en mouvement dans l'espace, en regard d'un effectif de solistes disposé sur la scène principale et qui consiste ici en un double quatuor à vent. À la suite de divers

événements, relatifs aussi au changement de commanditaires, le compositeur a opté pour une disposition responsoriale et en chiasme : « Ce projet surprenant fut, à l'origine, sollicité par le Sacro Convento d'Assise, à l'occasion de deux circonstances alors imminentes : la réouverture de la Basilique supérieure après les dommages causés par le tremblement de terre de 1997 et le Jubilé de l'an 2000. Le projet, aujourd'hui délivré de ces circonstances commémoratives, peut montrer avec la plus grande force les thématiques de son chant : le voyage comme métaphore existentielle individuelle et collective, le thème de la solidarité (trop souvent étranger à notre société). À ces moments s'intègrent, sous forme de ritournelle, les paroles de saint François, à la recherche de pierres pour restaurer son église<sup>1</sup> ».



# Salvatore Sciarrino en ses bestiaires

Laurent Feneyrou

L'œuvre de Salvatore Sciarrino accueille volontiers les rumeurs du monde. Aussi l'expérience esthétique, musicale, résonne-t-elle souvent de ce qui nous entoure, d'un milieu : « Je suis ici et maintenant : qu'est-ce que j'entends ? Toutes mes compositions viennent de cette question<sup>1</sup> ». Qu'y entendons-nous donc ? Des éléments d'abord : des pierres, la mer ou la pluie, et le vent, où le bruit blanc est déjà galet concassé ou écume salée, exsudation de la mer, « sueur de la terre » selon les termes ancestraux d'Empédocle, est déjà souffles et tempêtes, où l'onde dessine les ressacs de l'œuvre et où les brisants adviennent comme l'abstraction d'une savante géométrie musicale : *Addio case del vento* (1993), pour flûte, *Due risvegli e il vento* (1997), pour soprano et ensemble, *Waiting for the Wind* (1998), pour voix et gamelan, *Lettera degli antipodi portata dal vento* (2000), pour flûte, *Scena di vento* (2004), pour ensemble, *Vento d'ombra* (2005), pour ensemble... Comme jadis les prêtres de Dodone, attentifs au bruissement des feuilles de chênes dans le vent, nous écoutons aussi des herbes et des fleurs hors du temps : *Il giardino di Sara* (2008), pour soprano et ensemble. Ou les herbes folles qui envahissent la villa que le ministère des Cultes met à la disposition des amants dans l'« action invisible » *Lohengrin* (1982-1984), pour soliste, instruments et voix. Ou encore le jardin, déjà menaçant et bientôt délétère, de l'opéra *Luci mie traditrici* (1997-1998), là où les roses nous fascinent, car entrant et sortant de la chair, la perçant, promettant la blessure, le saignement et la gangrène. Mais nous écoutons aussi un chien, un merle, un rossignol, une volière, le battement d'ailes d'un papillon, la mouche de *Let me die before I wake*<sup>2</sup> (1982), des grillons et autres insectes dans *Cailles en sarcophage* (1979-1980). La musique, ce sont ces manifestations – le son comme signal, au sens presque animal du terme, que nous partageons avec le monde vivant. Salvatore Sciarrino peuple son œuvre d'un

bestiaire réel ou inventé. Et après Pythagore, considérant l'âme humaine, l'âme animale et l'âme végétale comme de même nature, après Empédocle qui écrivait : « Car déjà autrefois je fus, moi, garçon et fille, / buisson, oiseau, muet poisson qui saute hors de la mer<sup>3</sup> » (fr. 117), une continuité s'établit ici entre le minéral, le végétal, l'animal et l'homme, sous le signe de la vie. Nous écouterons encore les battements de notre cœur, angoissé ou tout à ses voluptés, et notre respiration, dans un ambitus qui s'étend de sa suspension, par l'effroi, à quelque halètement.

Une histoire de la musique à l'aune de l'animal serait sans doute à écrire – le sujet s'avèrerait d'ailleurs étonnamment riche. Au regard de l'œuvre de Salvatore Sciarrino, une telle histoire remonterait à la Renaissance : un chant d'oiseau et son imitation dans la voix ou l'instrument s'y donneraient désormais dans le même temps de l'écoute. Et la musique se ferait, avec la sculpture, l'unique langage susceptible d'imiter, sinon de reproduire, la réalité.

Un exemple : *Liquo coax ranis* de Petrus Gallus (1550-1591). Là, bien sûr, est imité l'animal, mais il l'est en un double sens. D'abord, par l'intervalle musical : les spécimens de coucou, avec leur tierce caractéristique, ne manquent pas dans l'histoire de la musique – mais qu'il est étonnant que l'oiseau sache autant notre contrepoint et qu'il se plie si favorablement aux règles de notre harmonie. Ensuite, par le verbe : *coax*, dans le cas de la grenouille de Gallus, qui trouva le texte de sa composition dans un distique élégiaque du *Carmina proverbialia*. Le verbe, l'intermédiaire de la langue, la nomination du son de l'animal, détermine aussi notre perception de l'imitation. À l'époque, l'imitation de l'art oratoire, soucieuse de la déclamation, de la place des césures, de l'accentuation des mots et, plus encore, du sentiment humain, de l'affect ou du *conpetto* non plus céleste mais

## D'un amphibien l'autre

### Dialogue entre Jean-Christophe Bailly et Salvatore Sciarrino

JEAN-CHRISTOPHE BAILLY

Le crapaud accoucheur (*alytes obstetricans*) est un animal que l'on trouve assez fréquemment dans des régions tempérées, un peu humides, un peu chaudes. En France, il est présent dans les vallées du Massif central, en Bourgogne, en Provence... Je voudrais parler de son chant absolument magique qui, le soir, lorsque la nuit tombe, sonne comme des clochettes, entre le tintement et le sifflement. Seuls les mâles chantent. Mais ce qui est extraordinaire, c'est qu'ils chantent à plusieurs. Une ponctuation, une « ponctualité » pourrait-on dire, de l'espace en résulte. Ces crapauds font de nous comme des chauves-souris, ils nous invitent à une sorte d'éco-location. Et leur son – en cela, je vous le dédie – est minimal, dispersé dans l'espace, comme un essaim sonore. On ne lui prête aucun sens – et il ne s'agit pas de lui en prêter un –, mais il résonne comme un répons<sup>1</sup>, le répons du crapaud accoucheur, l'unique qu'il sait donner et qui serait comme une initiale de tout son, et je dirais même sans hésiter, de toute musique. Par rapport aux autres animaux, il est peut-être exemplaire, dans la mesure où il s'agit d'un son dont nul ne contesterait l'agrément, la beauté. Mais, même lorsque le son n'est pas de ce type – je pourrais évoquer par exemple le fameux braiment de l'âne –, ce son est celui-là même de la panique. Ce qui s'ouvre ainsi pour la musique, ou pour le musical, ce n'est bien sûr pas l'espace d'une imitation *stricto sensu* – ce qui a souvent été fait, ce qui est encore souvent fait, sur des modes légers, voire crétins. Non, il s'agit de tout autre chose.

Récemment, j'ai été étonné en lisant, avec beaucoup de retard, un livre que j'aurais dû lire bien avant, le *Traité sur l'origine des langues* de Herder. Historiquement, ce livre restitue à l'homme la fondation du langage et referme, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'album de la création divine du langage, de façon audacieuse d'ailleurs. Herder est amené à inventer une origine du langage – on ne saurait, bien sûr, faire autrement

que l'inventer ou la supposer. Et il invente une origine absolument singulière, qui m'a saisi : les hommes auraient commencé non par des noms, mais par des verbes<sup>2</sup>. Devant un arbre, ils n'auraient pas dit : arbre, mais bruisser ; devant un mouton, ils n'auraient pas dit : mouton, mais bêler. Le langage aurait commencé de la sorte parce que les verbes seraient beaucoup moins dans le registre de l'arbitraire du signe – ce n'est pas ce qu'il dit, mais nous pouvons l'interpréter ainsi. Peu importe la véridicité ou non de cette affaire. Elle m'a immédiatement intéressé dans la mesure où j'ai souvent eu la sensation, pour évoquer les surgissements animaux<sup>3</sup>, lorsqu'ils adviennent, non pas qu'ils ont un tel rapport au langage, mais qu'ils *sont* des verbes, qu'ils sont dans un monde de verbes, dans un monde qui est celui où le nom n'est pas advenu, n'advient pas et, peut-être, n'advient jamais. Ce monde sans nom, purement dans la fluidité de ces verbes, dans leur conjugaison muette, est aussi, selon moi, l'une des manières dont on peut caractériser le monde animal. Et il me semble que, pour ce que j'en sais, l'un des axes, ou l'une des attaques de votre musique, du travail qu'elle fait, est non de réapproprier l'homme aux animaux, dans un ordre panthéiste ou animiste, mais de désubstantialiser le musical et à travers lui le langage.

Un autre point qui me frappe, c'est la proximité de votre musique avec l'œuvre du sculpteur italien Giuseppe Penone, que je tiens lui aussi pour un grand artiste. *Respirer l'ombre* (*Respirare l'ombra*) ou *Être fleuve* (*Essere fiume*) sont les titres de deux de ses œuvres parmi les plus connues<sup>4</sup>. Penone a récemment eu la chance de réaliser une récapitulation de son œuvre près de Turin, au Palais royal de Venaria<sup>5</sup>, une des anciennes résidences de la couronne de Savoie – il y a là un endroit très vaste –, sous le titre *Le Jardin des sculptures fluides* (*Il giardino delle sculture fluide*). Son principal outil de travail est le temps<sup>6</sup>, sans doute, mais il a aussi beaucoup œuvré à partir des arbres, avec eux. Les arbres sont pour lui

... un nuage de vent et de pierre...

## Écoute écologique et imaginaire musical dans les œuvres dramatiques de Salvatore Sciarrino

Gianfranco Vinay

En écoutant la réalité avec une oreille d'insecte et une autre de géant, je cherche à la restituer dans un nuage de vent et de pierre. Des expériences d'écoute qui, plus que d'autres, pourraient se dire *écologiques*.  
Salvatore Sciarrino, « *Responsorio delle tenebre* »<sup>1</sup>

Quand Sciarrino définit sa musique comme un « nuage de vent et de pierre », nous ne pensons pas qu'il utilise cette expression pour évoquer, de manière générique, sa poétique naturaliste. Vent et pierre sont des réalités et des phénomènes naturels auxquels sa musique renvoie constamment par toutes sortes d'effets sonores : pour le vent, les plaques secouées, les sons soufflés et les respirations dans les instruments à vent, mais aussi les souffles des harmoniques suraigus des cordes ou les sons longuement tenus, en *crescendo*, par la voix ; pour la pierre, outre la percussion de vrais cailloux (dans la troisième pièce de *Cantare con silenzio*, par exemple<sup>2</sup>) ou son imitation par l'électro-acoustique (dans *Perseo e Andromeda*), les sons secs produits par les coups de langue, aux bois, et toutes sortes de grelottements et de sons suraigus pincés. La « musique de vent » et la « musique de pierre » renvoient ainsi à deux archétypes sonores, dont le premier est caractérisé par un souffle continu et prolongé, le second par des sons percussifs secs, courts ou grelottants, réguliers ou irréguliers.

La métamorphose de ces archétypes est d'autant plus puissante qu'elle participe à une dramaturgie sonore globale, en orientant le sens selon les différents projets créatifs. Donnons-en quelques exemples, choisis parmi les œuvres dramatiques de Sciarrino. Une première musique « de vent et de pierre » est le début de *Perseo et Andromeda*. Quand le public entre dans la salle, il entend déjà des sons électro-acoustiques évoquant le bruit de pierres frappées. Des coups réguliers, au début, qui ensuite se déphasent. Et c'est justement l'altération de la régularité

rythmique qui annonce la première intervention d'Andromède, introduite par un claquement de pierres *fortissimo*. Un horizon sonore se transforme progressivement en horizon d'attente.

Huit ans plus tard, au début d'*Infinito nero*, Sciarrino transforme ce principe de déphasage dans un des processus dramaturgiques les plus extrêmes. Les ravissements de sainte Maria Maddalena de' Pazzi<sup>3</sup> sont précédés d'une très longue préparation, au cours de laquelle, à l'exception de quelques esprits pneumatiques issus de la flûte et de quelques esprits harmoniques dans les aigus du violon, se répondent des claquements (*slaps*) produits par les coups de langue sur trois instruments à vent (flûte, hautbois, clarinette), dont deux en succession régulière et le troisième en décalage. Après les deux premières interventions, fulgurantes, de la voix, le même jeu de déphasage est repris par la flûte et le hautbois. L'alliance de la baisse du seuil de perception pour pouvoir détecter ce microcosme sonore, de l'aiguïsement de l'attention pour pouvoir suivre le décalage microscopique des *slaps*, et de l'attente sollicitée par la longue durée, fait de cet épisode initial une véritable cérémonie initiatique qui nous amène au cœur de l'action dramatique : l'extase de la sainte.

Revenons à *Perseo e Andromeda*.

Le vent, également suggéré par le traitement d'une bande de sons de synthèse, alterne avec les premières interventions vocales d'Andromède. On pourrait interpréter ce début de l'opéra comme une scène pseudo-naturaliste, comme l'imitation d'un paysage sonore naturel par des moyens artificiels. Ce n'est que la surface de la métonymie sonore. En profondeur, le bruit de ces pierres évoque l'écoulement monotone d'un temps immobile et la chute dans l'abîme des temps (le temps préhistorique, paléolithique, l'âge de pierre précisément). Chaque fois que le son des pierres revient au

## *Phantasia*, métaphore et image

### Dialogue entre Jackie Pigeaud et Salvatore Sciarrino

JACKIE PIGEAUD

Je voudrais d'abord dire l'honneur que je ressens d'être ici. J'ai été impressionné par votre musique, que je ne connaissais pas, et par ce que j'ai lu de vous. Et l'une des choses qui m'a tout de suite fait le plus plaisir, c'est que vous écrivez préférer l'ombre à la métropole – cela a été l'objet de ma vie. On perçoit aussi que vous n'aimez pas beaucoup le déterminisme contemporain – moi non plus, je l'exècre. Voilà déjà des points de rencontre, de même que l'intervention de l'organique, du physiologique, dans l'art<sup>1</sup> et la lutte contre une philologie désincarnée, autant de thèmes que nous aborderons sans doute au cours de cette rencontre.

Si vous me le permettez, je voudrais commencer par la notion de *phantasia*, un mot terrible, dont le sens ne se transmet pas aisément et a été déformé à des moments bien précis. La *phantasia* d'Aristote<sup>2</sup> n'est pas celle de Longin ou celle de Philostrate dans la *Vie d'Apollonius de Tyane*. Quoi qu'il en soit, *phantasia*, c'est l'apparition. Cette apparition, d'où vient-elle ? Elle est donnée par le monde, et le récepteur est passif. C'est ce qui fera partie de la lutte de la *phantasia* contre la métaphore. Et l'on passe de la *phantasia* à la *phantasia* créatrice, *eidôlopoiia*, qui fait elle-même des images (*eidôla*)<sup>3</sup>. Cette force n'est pas dans la *phantasia* d'Aristote. Et les Quintilien, Longin... ont constaté qu'il y avait à ce moment-là un changement de sens de la *phantasia*, une force de la *phantasia*, une violence de la *phantasia*.

Pour aller vite, je passerai à Coleridge. Je crois qu'il y a deux grandes poétiques, la *Poétique* d'Aristote – j'ajouterais l'*Art poétique* d'Horace – et la *Biographia Literaria* de Coleridge, une œuvre géniale qui s'interroge sur cette évidence : qu'entend-on par imaginer ? Je n'entends pas ce que Bachelard y entend. Nous n'avons pas la même oreille, ni la même barbe, d'ailleurs ! Cette *phantasia*, elle est dangereuse, dans la mesure où nous ne savons jamais si nous

avons affaire à la passive ou à l'active. Il nous faut donc changer de vocabulaire, propose Coleridge, il nous faut finalement penser à la métaphore. C'est la métaphore qui est créatrice, qui opère le passage. L'association, c'est la métaphore. Dès lors, on pourrait reprendre un mot qui, malheureusement, n'a pas eu de succès : *esemplastic*, désignant l'effort de fabrication de l'Un<sup>4</sup>. Celui-ci est actif. Imagination passive, de réception des images, ou imagination ambiguë, car active, nous devons toujours préciser. C'est important aussi dans la mesure où l'on traduit. Je lis par exemple les traductions des lettres du Tasse. On traduit *phantasia* par fantaisie, folie... C'est aberrant. La *phantasia*, Le Tasse sait ce que c'est. Et quand il dit qu'il est *frenetico*, il ne dit pas n'importe quoi. Il est *malade*, malade de phrénésie, de *phrenitis*, qui est un accès de fièvre violente. C'est pour cette raison qu'à côté, il emploie le mot *maninconia*. Ce n'est pas la même chose. Donc, il faut traduire précisément et faire bien attention à ne pas traduire *phantasia* n'importe comment. *Phantasia*, c'est l'apparition.

SALVATORE SCIARRINO

Il m'est difficile de parler après vous. Je me sens comme votre frère, j'ai aussi travaillé sur Le Tasse. *Infinito nero* est la trace d'un projet plus complexe, où entraînent en lice des fragments de ses lettres. L'œuvre est restée à l'état de projet, qui sera sans doute repris pour une autre pièce, peut-être de théâtre, je ne sais pas encore. Nombre d'études ont déjà été écrites, qui insistent sur l'impossible coexistence du corps idéal et du corps malade, que les lettres du Tasse opposent. De mon projet, une petite ombre persiste, dans le livret pour l'enregistrement d'*Infinito nero* et des *Voci sottovetro*, où alternent des pièces réinstrumentées de Gesualdo et la lecture de trois lettres du Tasse<sup>5</sup>. J'ai forcé la fantaisie de Lucas Fels, le violoncelliste de l'Ensemble Recherche. Son idée était



## Les mélancolies de Salvatore Sciarrino

Laurent Feneyrou

Point n'est besoin de retracer ici une clinique de mélancolie : bile noire, retrait (*phobos*) et abattement ou dysthymie dans la durée, *taedium vitae*, acédie et *tristitia*. Ou, plus près de nous : taciturnité sombre (Pinel), lypémanie (Esquirol), neurasthénie (Beard), psychasténie (Janet), jusqu'à l'actuelle dépression, mais aussi, dans sa forme bipolaire, folie circulaire (Falret), folie à double forme (Baillarger), folie maniaque-dépressive de Kraepelin, dressant la liste de ses signes dans l'aperception, l'attention, la conscience, la mémoire ou la pensée. Et encore, au regard de la psychanalyse : tendance à la dévoration de l'objet d'amour (Abraham), évidemment d'un moi victime d'une « hémorragie interne » (Freud), en vertu de laquelle l'excitation sexuelle s'écoule comme par un trou dans le psychisme, inhibant les autres fonctions d'un sujet incapable de se séparer de ce qu'il a perdu et tout à l'ambivalence des sentiments qu'il portait à cela même. Un sujet qui n'a croisé aucun regard apte à le constituer et s'abîme dans le reflet d'un miroir aveugle à la surface duquel il demeure, désespérément.

La mélancolie de Salvatore Sciarrino relève d'un tout autre champ, celui de l'esthétique. Bien sûr, elle n'ignore rien de ses ancestrales origines bibliques. Le titre d'une œuvre pour voix, violoncelle et piano, *Vanitas* (1981), l'atteste, qui n'est pas sans évoquer l'*Ecclésiaste* : *Vanitas vanitatum omnia vanitas*, une vanité que Grégoire de Nysse définit dans ses *Homélies sur l'Ecclésiaste* en ces termes : « C'est un mot qui n'a pas de sens, ou une action sans succès, ou un vouloir sans fondement, ou un empressement sans limite, ou en général ce qui est sans existence pour une quelconque utilité<sup>1</sup> » (I, 3). L'œuvre illumine sinon l'absence, du moins la création d'un univers à distance, en retrait, et se donnant sous la forme de la raréfaction, de l'atténuation ou de l'extinction : voiler le son, réduire le plein, l'effacer, susciter la lacune, une nudité, sont ses exigences. On y entend

l'ascèse, de telle sorte que l'on puisse dire : il ne reste plus rien. Le son, mélodie du vide, n'est plus que trace, écho, mémoire, événement libéré de toute gloriole, et chaque section délimite un espace de corps subtils, volontiers empreint de magie – bien des modes de jeu en témoignent : harmoniques, sons flûtés, soupirs des crins, ombres de souffle... Ce n'est pourtant pas seulement de cela qu'il s'agit chez Salvatore Sciarrino, mais aussi d'une « nature morte en un acte », selon le sous-titre de *Vanitas*, d'un genre associant art et mort, et où la rose, l'écho, le tintement de la cloche, la ternissure des couleurs sur la toile disent la corruption du sensible et entonnent un *memento mori* – la mort, au centre de la représentation, immobile, impassible et impérieuse<sup>2</sup> : « Et moritur mors ». Musicien de la vanité de la Renaissance et du baroque, de ce genre à l'intense charge allégorique qui suggère l'écoulement du temps et la caducité des choses, Salvatore Sciarrino, perpétuant le vide de la *vanitas* latine, désigne la vacance dans laquelle gravite une œuvre où le son, atténué, se livre dans l'écriture infime de détails et où les images d'une nature morte sont déjà là. « La dilatation du temps et les sentiments d'inertie, de lassitude et de mélancolie, communiqués par une suite d'accords au piano éteignant leur résonance, métamorphosent la "petite phrase" (un son longuement tenu en *crescendo*, suivi de la chute rapide d'un arpège descendant) dans une des images musicales les plus éloquentes de la fugacité et de la disparition<sup>3</sup> », lit-on de *Vanitas*. La mélancolie de Salvatore Sciarrino, explicite jusque dans les titres – *La Malinconia* (1980), pour violon et alto, *Melencolia I* (1980-1982), pour violoncelle et piano –, renoue avec celle d'un long siècle, qui s'ouvre sur la célèbre gravure d'Albrecht Dürer (1514) et culmine lors de la publication de l'*Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton, en 1621. La plupart de ses sources se réfèrent à ce temps découvrant la distance entre le divin,