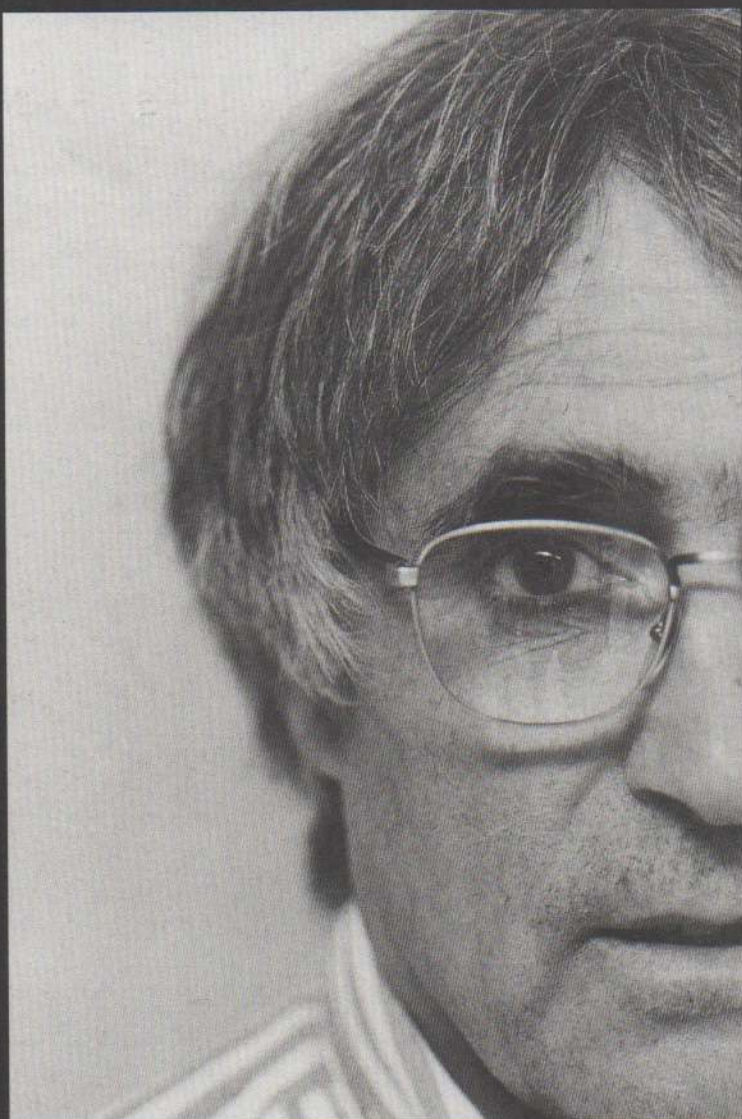


ARTS ET LETTRES

verso



DOSSIER JACQUES POLI

LA BIENNALE DE VENISE • LE CAS HOUELLEBECQ

Les artistes et les expos

Le « relationnel » dans l'art

Chroniques des lettres

Les livres politiques

La photographie

Les livres noirs

Le théâtre

La musique

Savinio musicien

par Daniele Lombardi

Au début de *Scatola sonora* (1), Alberto Savinio définit la musique comme une « chose étrangère », une « étrangère dans notre monde, une intruse », en affirmant :

« L'essence de la musique échappe tellement à toute possibilité de connaissance, que l'homme tente de se l'expliquer au moyen d'explications imaginaires ; soit, comme Pythagore, en l'assimilant aux nombres [...], soit comme Goethe, en la présentant comme une « architecture fluide » (mais ici, à la vérité, Goethe parle de la musique « artificielle », c'est-à-dire déjà close et organisée comme art) ; soit comme Schopenhauer, en en faisant d'elle l'image de la volonté pure. Mais à quoi bon tenter de connaître l'inconnaissable ? A quoi bon expliquer l' inexplicable ? La seule définition que l'on assigne à la musique c'est la Jamais Connaissable. »

L'« explication imaginaire » qu'il a tentée, le chiffre de ce mystère, est une pratique lucide et intuitive de mythologies, une sorte de théâtre de la mémoire dont les acteurs se déplacent sur la scène dans une pantomime « habillant » ce qui est visible avec l'évanescence du son, utilisé comme citation descriptive, dans le sens d'un collage de blocs sonores, d'apparitions ; des personnages et des objets sont liés à ces fragments-semantic dans une relation double.

Loin de considérer la musique comme nombres, forme, ou expression de la pure volonté, terrorisé par son essence inconnaissable, il sent que le son « en soi » est quelque chose de sémantiquement insaisissable, pris comme « objet » ; toute sa production de compositeur est tournée vers le théâtre, au développement d'une dramatisation, engendrée par la musique.

Si sa production est en perpétuelle évolution, mais dans le style, si c'est un exercice de continuelles métamorphoses, un équilibre précaire dépendant du déplacement d'une ultérieure évanescence visuelle. Des personnages, des situations, des émotions, des flux sonores et verbaux passent sur la scène, comme sur un manège.

Le sens de tout ce vertige de sollicitations visuelles et auditives se lit dans l'assemblage total des éléments, une vision de synthèses spatio-temporelles, manifestations sensibles de ce théâtre de la mémoire, qui trouve ses racines dans l'enfance de Savinio, soit dans Nietzsche jeune de la *Naissance de la tragédie* : Apollon et Dionysos jouent à cache-cache dans la *Boîte sonore*.

La considérable production qu'il a commencé en 1906 avec *Carmela*, une œuvre jamais représentée de ce jeune homme précoce de quinze ans et qui va jusqu'à l'*Oratorio* inachevé de 1952 (ou *Opera de Bergame*), présente toujours un mode de composition qui repose sur le mécanisme d'alternance de fragments sonores presque toujours en antithèse entre eux. Ce jeu de contrastes est obtenu avec le goût de l'inattendu, de ce « qui apparaîtra » pour lier directement cette musique au mécanisme de la poésie surréaliste. Il y a une série de peintures qui montre ces modalités - je me réfère à cette suite d'*Objets dans la forêt* ou *Objets abandonnés dans la forêt* des années 1927-28, qui sont un peu comme observer la partition de *Deux amours dans la nuit* ou *Les Chants de la mi-mort*. Sur un fond monochrome ou de maigre caractérisation chromatique, des peintures, au premier plan mais décentrés, avec des couleurs très vives, une masse de petits objets, presque une montagne de jouets, une architecture causale de volumes placés dans le désordre des choses jetées, presque comme des pensées enchevêtrées de façon illogique.

Sa musique : l'image globale d'une accumulation d'objets sonores, méli-mélo d'une *Wunderkammer* mise sens dessus dessous où chaque petit élément est en soi une histoire pour laquelle cette image globale est comme la photographie d'une digue transparente ayant comprimé et écrasé dans les deux dimensions un long flux de conscience étincelant.

Si tout cela n'apparaît pas avec la prégnance due à l'écoute, c'est à cause de l'intemporalité de la musique où la simultanéité visuelle est mal exprimée dans une séquence linéaire « avant-après ».

Le rapport que Savinio entretient avec le passé y est primordial. Il ne s'agit pas de la Grèce ancienne ni du monde de la mythologie, mais du passé rapproché, du salon bourgeois, de la musique entendue, adolescente, expression de la fin du XIX^e siècle colonial, quand Nivasio Dolcemare (2) s'endort en entendant : « Ein zwei/Polizei/Drei vier/Grenadier/Fünf sechs. Alte Hex/Sieben acht/Gute Nacht. »

L'amour pour le mystère, exprimé par l'antiquité, est comparable au dégoût, au sens de transgression et de scandale refusant son monde passé, fait de conventions qu'il juge fausses, et on s'en rend compte quand « Nivasio rota, péta, se comporta de manière si indécente qu'il fallut le faire sortir séance tenante ».

De cette dérision des conventions et des salons, qui rappelle celle de Flaubert, naissent tous ces moments aphasiques, ces quintes de toux exprimés avec des accents de tango ou de valse, marquée par une impossible indifférence à l'égard d'une humanité aveugle et sourde aux miracles, qui a abandonné avec suffisance l'enfance et avec elle la possibilité d'un rapport avec un *eros* inconnu.

C'est dans le climat parisien des années 1910-1914, avec le voisinage d'artistes, comme Apollinaire et Picabia, qu'il trouve un humus pour donner libre cours à son expression d'enfant terrible*. Le dadaïsme est déjà dans l'air et Stravinsky a scandalisé le public avec *Le Sacre du printemps* ; les *intonarumori* de Luigi Russolo ont fait entendre leurs voix âpres même à Paris. Après des années d'études approfondies de la composition avec Max Reger à Berlin, Savinio se révèle un pianiste époustouflant, un formidable funambule qui invente une approche « futuriste » de l'instrument, un style improvisé et violent. Le 24 mai 1914, il donne un concert pour *les Soirées de Paris* boulevard Raspail où il exécute quelques unes de ses œuvres pour piano qui ont été ensuite arrangées pour l'opéra, le ballet et un drame-ballet, *Niobe*, qu'il joue en dernier. Il faut noter une forte ressemblance dans la disposition graphique de la page entre certains tableaux de *Deux amours dans la nuit*, comme *Le Violon cassé*, et les compositions de la même période d'Erik Satie : une série de phrases courent au-dessus des pentagrammes et toutes ces indications touffues de mise en scène faites par Savinio semblent aussi dépourvues de sens que celles de Satie.

Ce concert fait écrire au critique musical Jean Cérusse (Serge Férat) : « Il a en horreur le veston, se tient devant son instrument en bras de chemise ; et c'est un singulier spectacle que de le voir se démenier à l'extrême, hurler, fracasser les pédales, décrire des moulinets vertigineux, lancer des coups de poing dans les tumultes de passions... ». Il provoque l'enthousiasme d'Apollinaire et donne une place à Savinio dans le milieu musical de Paris. Cette occasion est importante pour un autre motif : le pianiste

endiablé théorise le courant musical appelé Sincérisme, consistant, en plus du mécanisme des contrastes déjà évoqué, en un processus de « dis-harmonisation », de cheminement progressif vers l'atonalité et l'insertion de sons tels que des cris ou des roulements de tambour qui se rapprochent directement au bruitisme futuriste. Le texte de présentation du programme manifeste son intérêt prédominant pour une idée structurelle basée sur de petites figurations, chacune répétée deux ou trois fois selon le besoin naturel de l'oreille pour ensuite passer avec ou sans solution de continuité à une autre figuration.

La première saison créative de Savinio musicien se termine vers 1915, quand il se consacre à la littérature et au théâtre, dans l'orbite d'Apollinaire, galvanisé par le climat parisien qu'il a connu et par l'expérience des *Chants de la mi-mort*. Mais la vraie raison de ce détachement de la pratique musicale qui va durer une dizaine d'années réside dans cette affirmation de peur du son qu'il exprime plusieurs fois et qui l'amène à se rapprocher du silence suspendu et surpris par les images métaphysiques racontées ou peintes.

Dans le chapitre consacré à M.D. Calvocoressi, il écrit dans les *Souvenirs* (4) : « Les rapports entre la musique et moi sont exactement semblables à ceux qui unissent Joseph et la femme de Putifar. Il y a quarante ans que cette dame sonore mi circonviendrait avec ses séductions harmonieuses, et chaque fois sur le point de céder, je m'esquive en faisant une pirouette leste et je m'enfuis en lui laissant mon manteau entre ses mains enchanteresses. »

L'Œuvre incomplète et non-représentée date de cette période : *Le Trésor de Rampsénit** (1912), le ballet *Persée* et une série d'œuvres lyriques pour voix et piano comme *Le Cœur de Giuseppe Verdi*, *Matinée alphabétique**, *Le Doux fantôme**, *Les Ciroges hurlantes** et *Les Viscères œuillées** qui, à cause de leurs titres étranges, font établir sur le champ un lien avec Satie. Mais le théâtre métaphysique de Savinio « Argonaute » est très loin du jeu de mise à zéro sémantique du « postier d'Arcueil [sic] ». Alors que le premier veut concrétiser les fantômes de la mémoire et les énigmes du présent, le second abstrait d'éventuelles figurations dans le jeu du non sens. Un autre lien est possible avec une certaine attitude néoclassique de Stravinsky, qui vit l'expérience du XVIII^e siècle musical de l'Europe centrale en musicien russe, en tirant des comportements esthétisants, que Boccioni aurait dit « antigracieux », avec des modalités peut-être analogues à la revisitation sacralisante de modes de composition que Savinio détourne, à l'inverse, vers un climat à la fois aristocratique et barabare, de naissance des dieux et, en ce sens, à l'ordre formel qui implique la beauté. En effet, il affirme des années plus tard, dans *Achille énamouré* (3) :

« Ce livre ne saurait être entendu par qui que ce soit qui n'ait pas étudié le piano-forte. *Gradus as Parnassum*, qui donc l'ignore, est un recueil d'études pour piano. Une perfection ! Et quelle sérénité. Des études proprement dignes d'égayer les loisirs des dieux. Si la gloire n'est pas celle de notre Muzio Clementi, jaillissant de mille et mille pianos sous les étoiles qui vont d'un pôle à l'autre, qu'est-ce donc que la gloire ? Toutefois, la beauté de la musique clémentine est à considérer sur le mode pythagoricien : non pour le son, mais pour la graphie. O toi tant choyée, / muse silencieuse !

Le *Gradus ad Parnassum* considéré ainsi, et en considérant que des études premières pleines de simplicité et de notes blanches, d'autres s'en suivent au fur et à mesure plus malaisées ; et considérant qu'en fin de compte on y accède à des forêts encombrées d'accidents parmi lesquels resplendit néanmoins une beauté arcane, et dans l'éclat de cette beauté s'ouvrent les portes du Parnasse : rien, ai-je cru, rien ne ressemble autant à l'ordre du « Gradus ad Parnassum » que l'ordonnance de ce livre. »

Dans cette préface, Savinio révèle la contradiction particulière qui fertilise sa manière de concevoir le théâtre musical : si d'un côté l'idée de « beauté » coïncide avec l'« arcane » et si le Parnasse s'ouvre à celui qui comprend la simplicité à partir de la virtuosité extrême, l'idée d'« ordre », comprise pythagoriquement, aplanit le mystère et les forêts pleines d'accidents, cela ne suffit pas à lui donner du souffle. Je veux dire que le lien entre l'exercice de la fantaisie comme exorcisme de l'invisible et la mise en boîte d'images fluides dans le chiffre d'un projet respectant des tournures stylistiques détermine une opération créative très dense et riche. Une fois dénoncée une fermeture à l'encontre de l'évolution historique du langage musical, une fois déclaré *forfait** devant la subdivision dans le micro-intervalle de l'octave, la récupération des pratiques historisées, qui repose sur l'équivalence d'« essentialité - simplicité - beauté », avec une large part de « surprise » dans la fragmentation du parcours temporel, devient la technique de cette saison créative pour le théâtre musical. ●

traduit de l'italien par Gérard-Georges Lemaire

(1) *La Boîte à musique*, Alberto Savinio, traduit par René de Ceccatty, Fayard, 1989.

(2) *Enfance de Nivasio Dolcemare*, traduit par Ariel Piasecki, « Du Monde Entier », Gallimard, 1989. De toute évidence, Nivasio Dolcemare est le double de l'auteur dans la fiction homonyme.

(3) Traduit de l'italien par Nino Frank, « Du Monde entier », Gallimard, 1979.

(4) Traduit par J.-M. Laclavetine, postface du J.N. Schifano, Fayard, 1986.

* En français dans le texte (N.d.T.)