

« Sons sans frontières » : l'horizontalisation du langage musical entre engagement et théorie compositionnelle

Par Pietro Milli

Dans un essai intitulé « Sons sans frontières¹ » (1974), Giacomo Manzoni identifie deux types d'évolution structurelle du langage musical. L'évolution verticale, propre à la civilisation occidentale et plus particulièrement à l'Europe centrale, est caractérisée par un accroissement continu sur elle-même, en fonction des exigences du public auquel la musique s'adresse. Il s'agit alors d'exploiter les possibilités du langage à partir d'un stade musical « historiquement donné² », soit dans le sens d'une complexification (comme l'a fait l'école de Darmstadt), soit dans le sens d'une simplification (le classicisme viennois par rapport au contrepoint baroque allemand). Quant à l'évolution horizontale, fruit des contradictions internes de la société se manifestant au niveau structurel, elle se définit par son ouverture à l'Autre et par ses visées universelles, dont le but est la « libération du potentiel culturel, intellectuel et créatif de tous les hommes » et une « conscience universelle³ » du point de vue musical. Si elle apparaît de façon embryonnaire dans les *turqueries* de Mozart et perdure sous la forme de l'exotisme puccinien, Debussy lui confère, au moment de l'hégémonie coloniale de l'Europe, un rôle d'instrument critique du langage musical préexistant. Persuadé qu'un lien étroit existe entre frontières territoriales, sociales et langagières, Manzoni appelle de ses vœux une « horizontalisation » progressive du langage musical. Pour montrer dans quelle mesure ce processus s'est réalisé dans son œuvre, nous nous appuyerons sur deux éléments de sa poétique : son engagement et sa théorie compositionnelle.

1. ENTRE MUSIQUE ET POLITIQUE

La dimension horizontale de l'engagement de Manzoni s'est manifestée notamment par des références, plus ou moins directes, à des personnages qui ont véhiculé, bien que de manière différente, l'idée d'internationalisme : il s'agit de Che Guevara, de Robespierre et de Naomi Klein.

¹ MANZONI (Giacomo), « Sons sans frontières » (1974), *Écrits*, textes réunis, traduits et annotés par Laurent Fenechrou, Paris, Basalte, 2006, p. 431-438.

² Cette expression appartient à Schoenberg : « Après un certain temps, on se contente de considérer la situation atteinte comme "historiquement donnée". Ce qui est faux, c'est comme si l'on faisait essayer à un enfant de trois ans un vêtement qu'on lui laisse porter jusqu'à ce qu'il soit un homme, et qu'on se limitait à en rapiécer tous les trous qui s'ouvrent par consommation, [...] en pensant que le vêtement qu'endosse à présent ce garçon est "historiquement donné" », SCHOENBERG (Arnold), « Considérations sociales et économiques » (1931), cité par Giacomo Manzoni dans « Sons sans frontières » (1974), *Écrits*, *op. cit.*, p. 431.

³ *Ibid.*, p. 436.

1.1. À la mémoire de Che Guevara

Dans *Ombre (alla memoria di Che Guevara)* (1968), pièce pour orchestre et voix chorales, composée peu après la mort du révolutionnaire argentin, cet engagement ne se traduit pas par la mise en musique d'un texte politique. Si le compositeur prend comme matériau de départ onze phrases tirées d'articles de journaux et d'écrits de nature différente (Fig. 1), et choisies pour leur intérêt phonétique, il les décompose ensuite de façon à ce qu'elles soient complètement méconnaissables.

- 1) *La chiarezza è l'unione di luce e ombra. / La clarté est l'union de la lumière et de l'ombre.*
- 2) *Cieco squarta selvaggio il terrore intorno. / Aveugle équarrit sauvage la terreur autour.*
- 3) *Com'è difficile provocare un'eco nelle teste vuote. / Comme il est difficile de provoquer un écho dans les têtes vides.*
- 4) *La terra sanguina sotto l'elmo. / La terre saigne sous le heaume.*
- 5) *Non è facile continuare a inventare qualcosa. / Il n'est pas facile de continuer à inventer quelque chose.*
- 6) *Grande potente lunghissimo accordo corale. / Grand puissant très long accord choral.*
- 7) *La lotta per il potere va condotta contro di esso. / La lutte pour le pouvoir doit être menée contre le pouvoir lui-même.*
- 8) *Forse dovrei dimenticare tutto. / Je devrais peut-être tout oublier.*
- 9) *Come un'ombra lenta che scompare. / Comme une ombre lente qui disparaît.*
- 10) *Note lente isolate come punti nello spazio. / Notes lentes isolées comme points dans l'espace.*
- 11) *Salvo magari distorcerle in arido marasma di fonemi. / Sauf peut-être les déformer dans un marasme aride de phonèmes.*

Figure 1 : phrases ayant constitué le matériau phonétique d'*Ombre (alla Memoria di Che Guevara)*.

Les idéaux auxquels le trentenaire Manzoni adhère sont donc sublimés dans un matériau linguistique et musical dépourvu de contenus sémantiques, mais qui n'est pas pour autant incapable de communiquer. Ces phonèmes désarticulés, entonnés par des voix chorales, expriment la voix inécoutée, voire étouffée, des masses qui s'érigent contre toute forme de domination. Aucune voix soliste ne se fait porteuse de la pensée de Che Guevara, car c'est la masse toute entière qui met en avant ses instances libertaires. Dans l'extrême variété de traitement des phonèmes vocaliques (Fig. 2), simultanés mais tous inexorablement différents, on pourrait sans doute entrevoir une métaphore des individualités qui, tout en coexistant, découvrent leur altérité réciproque.

Le compositeur précise aussi que le chœur « ne doit pas être disposé sur scène en tant que "protagoniste", comme s'il était l'élément prééminent par rapport à l'orchestre ; il ne doit pas se faire remarquer, et la solution idéale serait qu'il soit disposé en groupes parmi les instrumentistes. Plus particulièrement, le visage des choristes ne devra pas être visible par le

public⁴ ». Le magma sonore résultant de cette fusion entre chœur et orchestre, sans doute très innovante pour l'époque, est un emblème de l'égalité entre les hommes de toute origine. C'est bien dans cet ensemble anonyme et dispersé que chaque homme pourrait s'identifier, pour partager un message de souffrance, mais aussi d'espoir.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
S 1-10	è	ü	ò	u	é	ó	a	i	ö
S 11-20	ü	ò	u	é	ó	a	i	ö	è
S 21-22 et A 1-8	ò	u	é	ó	a	i	ö	è	ü
A 9-18	u	é	ó	a	i	ö	è	ü	ò
T 1-11	é	ó	a	i	ö	è	ü	ò	u
T 12-22	ó	a	i	ö	è	ü	ò	u	é
T 23-28 et B 1-4	a	i	ö	è	ü	ò	u	é	ó
B 5-14	i	ö	è	ü	ò	u	é	ó	a
B 15-24	ö	è	ü	ò	u	é	ó	a	i

Figure 2 : distribution des voyelles d'*Ombre* (*alla memoria di Che Guevara*).

1.2. Pour Maximilien Robespierre

« Oh ! qui de nous ne sent pas agrandir toutes ses facultés, qui de nous ne croit s'élever au-dessus de l'humanité même, en songeant que ce n'est pas pour un peuple que nous combattons, mais pour l'univers, pour les hommes qui vivent aujourd'hui, mais pour tous ceux qui existeront⁵ ? » : c'est ainsi que Robespierre s'interroge dans l'œuvre de Manzoni, évoquant un combat qui dépasse toutes les frontières nationales. Le livret de ces *Scènes musicales* en deux temps, qui a vu la collaboration du compositeur avec Virginio Puecher et Luigi Pestalozza, est constitué par une mosaïque de citations tirées principalement des textes de Robespierre et de sa sœur Charlotte, mais aussi d'autres écrivains et philosophes (Michelet, Lamartine, Babeuf, Hegel, Baudelaire, Nietzsche, Schopenhauer, Sade...). Pour la création de cette œuvre, le

⁴ Cette indication est inscrite dans la partition de l'œuvre.

⁵ ROBESPIERRE (Maximilien), *Sur la situation politique de la République*, 17 novembre 1793 (27 Brumaire An II). Cette phrase est citée dans le Parcours D du livret.

17 avril 1975 au *Teatro Comunale* de Bologne, et pour sa reprise en mars 1976, plusieurs personnalités politiques et musicales de l'entourage de Manzoni sont conviées : Giorgio Napolitano, futur président de la République et militant à l'époque du Parti communiste italien ; Aldo Tortorella, partisan et lui aussi membre du PCI ; Inge Schoental, femme de l'éditeur Giangiacomo Feltrinelli (engagé dans la révolution cubaine et mort en 1972 après une période de clandestinité) ; Maurizio Pollini et Luigi Nono, ses amis de longue date ; et encore Emilio Vedova, Claudio Abbado et Samuel Beckett.

Manzoni ne se propose pas de réaliser un portrait biographique de Robespierre, ni de respecter un quelconque déroulement linéaire des événements. Les cinq parcours (de A à E) qui composent le livret se caractérisent par un perspectivisme invitant l'auditeur à s'approprier l'histoire et à dialoguer avec elle pour réfléchir au présent. Cette œuvre, achevée en 1974, a en effet été conçue pendant les années de plomb, l'une des périodes les plus sombres de l'Italie de l'après-guerre. La ville de Milan, où Manzoni est né, est particulièrement touchée. Le 12 décembre 1969, l'explosion d'une bombe, Piazza Fontana, fait seize morts. L'anarchiste Giuseppe Pinelli, soupçonné d'avoir commis l'attentat, est arrêté. Lors d'un interrogatoire à la préfecture de police, il tombe de la fenêtre du quatrième étage et meurt. Même si on conclut à un suicide, le commissaire de police Luigi Calabresi est accusé d'avoir provoqué sa mort. En 1972, le commissaire est assassiné par deux militants d'extrême gauche⁶. Théories du complot, stratégies de la tension, intervention des services secrets américains, accusations réciproques entre mouvements d'extrême-droite et d'extrême-gauche, et, peu après (1978), l'enlèvement et l'assassinat du président du Conseil, Aldo Moro : tous ces éléments convergent dans cette période de terreur, qui n'est pas sans liens avec la révolution robespierriste et sur laquelle l'Italie d'aujourd'hui n'a toujours pas fait la lumière.

Fruit des enjeux politiques de l'Italie des années 1970, cette œuvre veut aussi faire réfléchir à des « thèmes universels de la société, tels qu'ils furent posés par un grand homme d'État⁷ ». Manzoni interprète l'internationalisme révolutionnaire de Robespierre dans l'optique marxiste, et plus particulièrement dans les termes d'une lutte de classe aboutissant à une nouvelle société. Cette lutte ne pourrait être la prérogative d'un seul homme. C'est pourquoi le

⁶ Voici comme Manzoni met en relation ce contexte politique bouillonnant et la composition de son œuvre : « Dans cette Italie inquiète, où les mouvements des étudiants et des syndicats avaient une saveur pré-révolutionnaire, où l'assassinat d'un commissaire de police à Milan avait déclenché la spirale du terrorisme et où les Brigades rouges étaient à l'horizon, où les gouvernements se succédaient de manière frénétique, sans être capables de donner au pays une ligne directrice claire, l'idée d'une œuvre pour le théâtre musical sur l'homme d'État d'Arras s'est présentée presque comme une nécessité artistique et éthique, mais aussi comme un hommage à sa pensée sociale », MANZONI (Giacomo), *Parole per musica*, Palerme, L'Epos, 2007, p. 65.

⁷ MANZONI (Giacomo), « Une musique pour Robespierre » (1975), *Écrits, op. cit.*, p. 315.

personnage de Robespierre est « quadruple et hermaphrodite⁸ » du point de vue musical et scénique : deux voix de femmes et deux voix d'hommes incarnent le même personnage.

1.3. Un hommage à Naomi Klein

L'idéal d'une humanité unie par la fraternité et où la logique oppresseurs/opprimés n'a plus sa raison d'être est présente également dans l'une des compositions de la maturité de Manzoni : *Alla terra* (2004), pour voix de femme et six instruments. Conçue bien après sa prise de distance du Parti communiste italien, datant du milieu des années 1980, mais dédiée à Naomi Klein, auteure du manifeste anti-mondialiste *No logo*, cette œuvre est basée sur un texte de Wapiti Noir riche en significations. Le compositeur explique ainsi le choix de ce texte :

Cette sorte de prière laïque à la saveur presque panthéiste, récitée par un chef Sioux ayant vécu, pour son propre compte et celui de son peuple, la privation de la terre et de la liberté à cause des envahisseurs européens, me semblait tout à fait actuelle. Elle renvoie à un idéal d'égalité parmi les hommes, qui continue d'être piétiné aux « quatre coins de la terre », elle rappelle la nécessité que les hommes trouvent enfin la paix et l'harmonie avec eux-mêmes et avec la nature, s'ils ne veulent pas détruire la planète, et donc toute trace d'humanité, par leur férocité⁹.

On voit bien que le compositeur met ici en cause non seulement l'hégémonie culturelle européenne, mais aussi l'expansionnisme territorial qui a caractérisé sa période coloniale et qui a installé des rapports de domination permanents. Suivant la lecture de Manzoni, nous ne pourrions pas nous empêcher de voir dans le dernier vers de ce poème une exhortation à lutter contre toute forme de violence qui s'abat sur l'homme, inexorable comme le vent.

⁸ MORELLI (Giovanni), « Per Massimiliano Robespierre », *Rivista Italiana di Musicologia*, XI (1976), p. 131.

⁹ MANZONI (Giacomo), *Parole per musica*, op. cit., p. 155-156.

Alla terra, prière d'Alce Nero [Wapiti Noir], chef Sioux (2004)

Écoutez-moi, quatre coins de la terre :
je suis votre enfant.

Donnez-moi la force pour marcher
sur la terre moelleuse,
je suis le fils
de tout ce qui existe ;
donnez-moi des yeux pour voir
et la force pour comprendre,
pourquoi je suis comme les quatre coins de la terre.

Vous seuls pourrez me donner le pouvoir
de résister au vent¹⁰.

Naomi Klein, dédicataire de l'œuvre, a quant à elle réussi à démasquer les logiques de domination à l'époque post-coloniale. Elle a en effet mis en évidence que les grandes sociétés multinationales sont devenues, grâce à des subtiles stratégies de *branding*, les nouveaux impérialistes. À la mondialisation imposée par les marques, que Manzoni pourrait sans doute comparer à la musique de consommation, il faudrait donc réagir par « la formation d'une résistance [...] dont le niveau de mondialisation et de coordination équivaut à celui qui caractérise les multinationales qu'il s'agit d'ébranler¹¹ ». C'est principalement par sa théorie compositionnelle que le compositeur cherche à sortir de la « cage invisible » de l'establishment culturel dominant et à élaborer un univers musical dont la portée pourrait être aussi englobante que celle du capitalisme, mais dont le caractère est profondément humain et libertaire.

¹⁰ Traduit de l'italien par Pietro Milli.

¹¹ KLEIN (Naomi), *No logo*, traduit de l'anglais par Michel Saint-Germain, Paris, Actes Sud, 2015, p. 665.

2. HORIZONTALISATION ET THÉORIE COMPOSITIONNELLE

L'utilisation de personnages, de textes ou de thématiques engagés, ne pourrait suffire pour Manzoni à faire de la musique un outil critique du réel. C'est par l'organisation du matériau musical, par son choix et par une conception matérielle du son que se réalise véritablement le processus d'horizontalisation souhaité par le compositeur.

2.1. Organisation du matériau

Concernant l'aspect syntaxique du langage musical, Manzoni développe dès les années 1960 une technique compositionnelle lui permettant de faire abstraction à la fois de la méthode dodécaphonique et des retours en arrière néo-classiques. S'appuyant sur les principes fondamentaux de la théorie des ensembles du mathématicien Georg Cantor, et inspiré sans doute par les œuvres de Xenakis¹², Manzoni compose en 1967 « *Insiemi* », pour orchestre. Évoquant les solutions constructives réalisables grâce à l'application de cette théorie, Manzoni affirme qu'« on peut par exemple prendre en considération l'ensemble des sons contenus dans un intervalle déterminé de fréquences ou l'ensemble des sons que les différentes familles instrumentales peuvent produire en même temps¹³ ». Les esquisses de cette œuvre révèlent en réalité l'adoption d'une double démarche. D'une part, le compositeur définit des ensembles de timbres, de modes de jeux ou de gestes sonores et les juxtapose dans le plan général de l'œuvre (Fig. 3). Cette parataxe continue, représentée graphiquement par une structure à tasseaux, aboutit à une pièce qui « n'a pas un début, un développement et une fin. Chaque instant est en même temps le début et la fin du discours, se dispose dans une sorte de suspension qui continuellement "va dire"¹⁴ ». D'autre part, le compositeur définit de plus près les événements sonores choisis : pour ce faire, il utilise dix feuilles de papier millimétré, où il indique à la fois les différentes mesures utilisées (6/4, 4/4, 3/4, etc.) et deux intervalles de hauteurs (de *do*-1 à *la*3 et de *la*3 à *do*7). Dans ces coordonnées spatio-temporelles, il inscrit les différents objets

¹² Dans *Musiques formelles*, Xenakis théorise quatre types d'opérations élémentaires pouvant être appliquées aux nuages de sons : l'intersection, la réunion, le complémentaire et la différence. Voir XENAKIS (Iannis), *Musiques formelles* (1963), Paris, Stock, 1981, p. 76-77.

¹³ MANZONI (Giacomo), cité par Mario Baroni dans le programme de l'œuvre.

¹⁴ BARONI (Mario), Programme de « *Insiemi* », créé à La Scala de Milan le 30 octobre 1969.

2.2. Choix du matériau

Dans ses œuvres, Manzoni a souvent recours à la coexistence de matériaux musicaux différents pour mettre en évidence leurs contradictions et pour stimuler chez l'auditeur une réflexion sur des enjeux historiques et sociaux. On peut ainsi distinguer trois formes principales d'emprunt : l'emprunt de musique populaires (à la fois au sens de *popular music* et de musiques de tradition orale), l'emprunt de musiques non occidentales et la citation d'œuvres du répertoire savant occidental.

Dans *Freedom (Omaggio a Jimi Hendrix)* (2001), pour violoncelle et sons enregistrés, c'est le binôme savant/populaire – vertical par excellence – qui est remis en question par la coexistence de matériaux musicaux différents. Fasciné par le traitement matérielle du son réalisé par le guitariste américain, Manzoni intègre des extraits de ses compositions dans son œuvre et les fait dialoguer avec un violoncelle déployant une mélodie basée sur les notes correspondant au nom de Jimi Hendrix. Mais l'attention portée aux musiques non savantes remonte chez Manzoni aux années 1950, période caractérisée par un certain engouement du compositeur pour l'œuvre de Bartók¹⁶. *Cinque vicariote* (1958), pour chœur mixte et orchestre, basée sur cinq mélodies siciliennes¹⁷ (dont une dépourvue de texte et présentée dans sa version originale), est la première œuvre de son catalogue où la musique populaire fait son apparition : « Contre la manipulation perverse du concept d'art populaire, contre l'arme et le marché du divertissement et d'un art considéré par l'industrie culturelle comme support fonctionnel (cinéma, télévision, radio, théâtre...), renaissent autrement les chants paysans et ouvriers, comme instruments de lutte face à la violence des transformations sociales¹⁸ ». Le texte, qui n'est pas exempt de connotations politiques, pourrait aussi être un hommage indirect à Gramsci, dont les *Cahiers de prison* ont eu une influence certaine sur la pensée de Manzoni¹⁹.

¹⁶ « Dans mon apprentissage de la musique contemporaine, dont je tentais de me faire un panorama le plus complet possible, Bartók constituait un point de repère aussi important que les Viennois Schoenberg, Berg et Webern. J'étais fasciné par son traitement des matériaux musicaux paysans, et je trouvais dans le livre de Favara-Tiby [anthologie de chants populaires siciliens] une analogie avec ses recueils de musique ethnique : la musique sicilienne constituait en effet un genre qui n'avait rien à voir avec le chant populaire, de type tonal et aux formes même trop régulières, auquel on était habitué dans l'Italie du Nord et dans l'Europe centrale par expérience directe et grâce à l'attention suscitée chez les grands compositeurs du passé », MANZONI (Giacomo), *Parole per musica*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ Manzoni a passé une partie de sa jeunesse en Sicile. À Messine, il étudie la composition avec Gino Contilli.

¹⁸ FENEYROU (Laurent), introduction à *Écrits*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ Voir NOLLER (Joachim), *Engagement und Form : Giacomo Manzoni's Werk in kulturtheoretischen und musikhistorischen Zusammenhängen*, Francfort-sur-le-Main, Europäische Hochschulschriften. Musikwissenschaft, 1987.

Cinque vicariote, textes populaires siciliens (1958)

I

Mères qui avez des enfants dans le couvent
ne les pleurez pas, non, car ils sont saufs.

Pleurez ceux de la Vicaria,
qui sont privés de leur liberté.

II

Regarde quelle vie mène le prisonnier.

III

Prisons Vicaria la Favignana,
le château de Sainte Catherine,
soit maudit celui qui a construit Saint Vito,
à l'intérieur et à l'extérieur revêtu de fer.

IV

(sur des voyelles)

V

Prisons bâties de chagrins,
et pleines de jeunesse, de vieux et de garçons²⁰.

Quant à l'emprunt de matériaux musicaux non occidentaux, le compositeur ne se limite pas uniquement à évoquer d'autres cultures par l'utilisation d'un motif ou d'une mélodie, comme a pu le faire Puccini dans *Turandot*. Sans jamais vouloir tomber dans l'exotisme à bon marché, Manzoni confère au matériau sonore emprunté une fonction structurelle dans son œuvre. Par exemple, lors de l'élaboration de *Trame d'ombre* (1998), madrigal *concertato* inspiré d'un *nô* de Zeami, le compositeur a longuement réfléchi à la façon de s'approprier le « climat poétique palpable » du texte théâtral original. Dans un premier temps, Manzoni a écarté l'idée de s'en tenir à la lettre au texte original, considéré comme trop contraignant pour la musique, ainsi que la possibilité d'utiliser des instruments japonais. Il a pris ensuite en considération l'hypothèse d'utiliser les structures musicales propres au *nô* et d'employer éventuellement un seul instrument original, mais il a finalement décidé de construire l'ensemble de son œuvre sur l'un des dix-sept accords que l'instrument japonais *shō* peut produire. L'accord en question s'appelle *bi* et est constitué par les notes *sol dièse, la, si, do, ré, fa dièse*.

²⁰ Traduit du dialecte sicilien par Pietro Milli.

Cette cellule, soumise à différents types de transformations (dilatation, réduction, complémentaire...), irrigue l'œuvre entière et garantit donc sa cohésion. Si le compositeur est conscient du fait que l'auditeur ne peut s'apercevoir de cet aspect, il vise à atteindre par l'expressivité du son le noyau universel de l'œuvre qu'il met en musique : « Le sens du chagrin, la tension délicate, le mystère de ce texte, au-delà de toute considération concernant son origine culturelle²¹ ».

Les références à des cultures lointaines ne peuvent se concevoir que dans le cadre d'une réflexion rétrospective sur l'histoire de la musique occidentale. Ni ostentation d'érudition, ni délaissement postmoderne vis-à-vis de l'histoire, les citations du répertoire savant occidental abondent dans l'œuvre de Manzoni. Le compositeur en distingue six catégories²² :

- 1) La citation « pure », littérale (*Cinque vicariote*).
- 2) La citation « reconnaissable » mais modifiée (l'*Hymne à l'Être Suprême* de Gossec dans *Pour Maximilien Robespierre*).
- 3) La « pseudo-citation » (l'évocation du jazz dans *Atomtod*). Ici, l'évocation du jazz comme musique de divertissement entre en contradiction avec le contexte apocalyptique d'une guerre atomique mis en exergue par sa propre musique. On peut la considérer comme une forme de citation « savante », car elle ne peut être complètement comprise sans évoquer Adorno et sa critique du jazz.
- 4) La citation « élaborée » (l'*Arietta* de l'op. 111 de Beethoven dans *Doktor Faustus*).
- 5) La citation comme « matériau de construction » (l'air *Die Strahlen der Sonne* de Mozart dans la composition éponyme de Manzoni).
- 6) L'autocitation (un extrait de *Don Chisciotte* (1961) dans *Ombre (alla memoria di Che Guevara)*).

Pour échapper à un nivèlement de l'histoire, voire à sa négation, Manzoni fait de la citation un élément propulsif, lui permettant d'expérimenter de nouvelles solutions compositionnelles. Ainsi conçue, l'œuvre musicale se présente comme une « capture du temps », voire « des temps », où se manifeste, selon une logique hégélo-marxiste, le principe de l'unité dans la diversité.

Les exemples ici évoqués sont la preuve d'un questionnement, chez Manzoni, de trois couples de concepts ayant un caractère éminemment vertical dans la culture européenne : savant/populaire, occidental/non occidental et ancien/moderne. Par son approche

²¹ MANZONI (Giacomo), *Parole per musica, op. cit.*, p. 133.

²² Voir MANZONI (Giacomo), « Funzioni compositive della citazione » (1990), in *Tradizione e utopia*, sous la direction d'Antonio de Lisa, Milan, Feltrinelli, 1994, p. 99-101.

« horizontale », le compositeur vise à dépasser ces frontières et à exploiter toutes les possibilités du matériau sonore dans la direction d'une innovation continue du langage musical, qui va de pair avec le renouvellement sur le plan social et politique.

2.3. Le matérialisme

Un dernier élément permettant de faire de la lumière sur le processus d'horizontalisation dans l'œuvre de Manzoni est la notion de matérialisme, qui résume bien son approche théorique et compositionnelle vis-à-vis du son. Le matérialisme de Manzoni se nourrit de la tradition matérialiste philosophique (principalement Marx et Engels), littéraire (voir par exemple les textes d'Artaud utilisés dans *Moi, Antonin A.* (1997)²³ et dans *Les hommes, la terre, les pierres* (1995)) et scientifique (quelques références à Darwin et surtout à Jean-Pierre Changeux²⁴), et, du point de vue musical, la référence principale pour le compositeur est sans doute Varèse. Nous nous limiterons ici à analyser trois aspects de sa conception du matérialisme, même si une étude plus vaste serait nécessaire.

À une lecture attentive de ses esquisses, on peut constater qu'un nombre considérable de ses œuvres est construit à partir d'un seul matériau de base. Cette démarche, s'inscrivant dans la tradition schoenbergienne, mais dépourvue chez Manzoni de toute forme de mysticisme, a des implications importantes au niveau du discours musical : toutes les notes étant reliées entre elles, harmonie et contrepoint (représentant musicalement les notions de verticalité et d'horizontalité) se compénètrent à tel point que cette distinction n'est plus opérationnelle. Prenons en considération la dixième pièce de *Musica per Inferno di Dante* (1995), pour trombone, *live electronics* et chœur sur bande magnétique. À partir d'un unisson, les différentes voix, sur des voyelles appartenant au nom de Dante Alighieri (A, E, I), déploient un matériau musical dont la cohérence interne est extrême. Le premier agrégat est constitué par le miroir de la cellule de notes correspondantes au mot « Inferno » (Fig. 4, exemple 4).

²³ À titre d'exemple, nous citons ces courts extraits des textes de ces compositions : « Moi, je n'ai pas d'esprit, je ne suis qu'un corps », « L'être c'est le corps, il ne se pense pas, il est, les hommes, la terre, les pierres, il n'y a pas d'esprit en dehors de cela, ce sont des morts, larves mortes ».

²⁴ Voir MANZONI (Giacomo), « La capture du temps » (1997), *Écrits, op. cit.*, p. 510 et 512 ; « Retour du refoulé, le langage de la musique comme expression des sentiments ? » (2000), *Écrits, op. cit.*, p. 525.

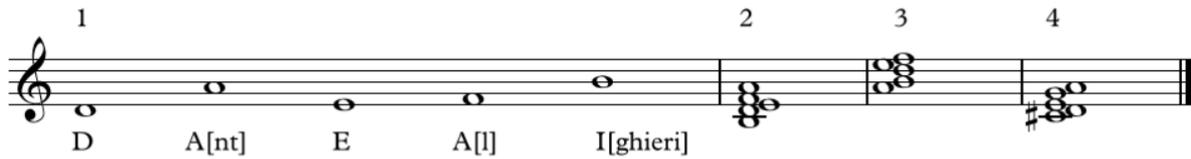


Figure 4 : 1) notes correspondantes au nom de Dante Alighieri ; 2) agrégat de base ; 3) quatrième renversement de l'agrégat de base ; 4) miroir de l'agrégat précédent.

Les intervalles de ce premier élément vertical (*la, do#, ré, mi, sol*), dilatés progressivement (Fig. 5, voir par exemple les intervalles entre la voix d'alto 1 et le soprano : *mi-sol, fa-la, sol-do#* etc.) forment les mélodies des quatre tessitures de voix. La voix du soprano est quant à elle le miroir de la voix de basse 2, ce qui produit le figuralisme de la croix à plusieurs reprises, en référence sans doute à la religion catholique, mais aussi au numéro de la composition (X).

Figure 5 : dixième pièce de *Musica per Inferno di Dante* (1995), pour trombone, *live electronics* et chœur sur bande magnétique.

Nous remarquons par ailleurs que cette technique de dilatation des intervalles pourrait faire penser à l'une des lois du matérialisme dialectique, c'est-à-dire la conversion de la quantité en qualité. Par l'addition progressive d'un demi-ton, d'un ton ou plus, le compositeur arrive à obtenir des agrégats de nature différente, et ce à partir d'une seule cellule. « Nous voyons donc ici toute une série de corps qualitativement différents formés par simple addition quantitative des éléments, et cela toujours dans le même rapport²⁵ » : par un hasard heureux, cette phrase,

²⁵ ENGELS (Friedrich), *Antidürring*, traduit de l'allemand par Émile Bottigelli, Montreuil-sous-Bois, Éditions Science Marxiste, 2007, p. 163.

résumant l'analyse d'Engels sur les séries homologues de combinaison du carbone, pourrait bien s'adapter à la démarche compositionnelle adoptée ici par Manzoni.

Le matérialisme de Manzoni se manifeste également dans son traitement de la langue. Dans *Oltre la soglia* (2001), pour quatuor à cordes et voix de femme, le compositeur mêle l'italien, l'allemand, l'anglais et le russe dans un kaléidoscope de sonorités qui montre bien sa volonté d'exploiter les possibilités phonétiques de chaque langue, mais aussi de s'ouvrir à d'autres cultures dans une perspective d'horizontalisation du langage. Dans *Du Dunkelheit* (1998), composition pour voix de femme et piano, ce sont les lettres elles-mêmes, tirées du poème éponyme de Rilke, qui permettent au compositeur de définir toutes les notes chantées (Fig. 6), selon le système de correspondance allemand (exception faite pour le U, qui équivaut au *do*, comme dans la nomenclature latine).

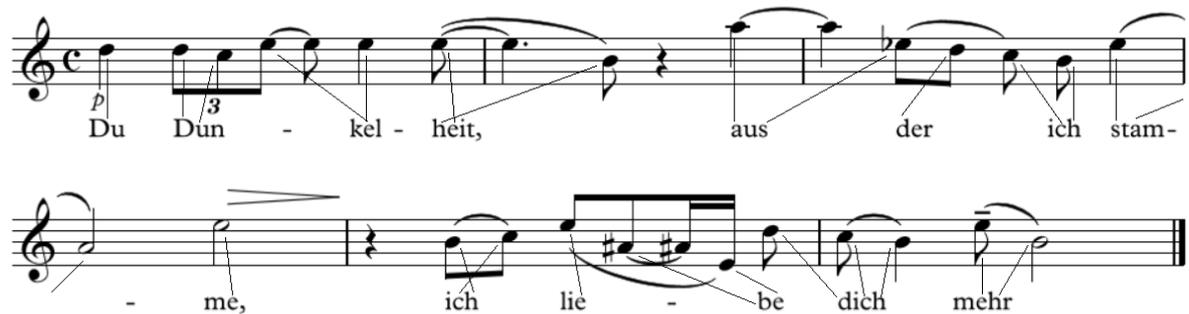


Figure 6 : *Du Dunkelheit* (1998), pour voix de femme et piano.

Manzoni veut ici faire de la musique avec le matériau même de la poésie, remettant en question le binôme paroles/musique (et la priorité de l'un de ces éléments sur l'autre) qui depuis des siècles a été la source de nombreux débats. À la différence de certains compositeurs qui lui sont contemporains, on remarquera que sa démarche n'est pas caractérisée par un « culte » de la règle et que les exigences musicales priment sur l'aspect systématique (voir la correspondance non rigoureuse entre lettres et notes dans l'exemple ci-dessus).

Un dernier aspect du matérialisme de Manzoni est constitué par la rupture de la « frontière » du son/bruit et du demi-ton. Le compositeur s'inscrit dans la tradition de Varèse pour explorer toutes les possibilités du « magma sonore » et pour rechercher de nouvelles solutions musicales. Dans le répertoire vocal, cela se traduit par une exploitation complète des différents modes d'émission de la voix : du chuchotement aux cris, du rire au *Sprechgesang*, et encore le parlé, sur le souffle, etc. Dans le répertoire instrumental, Manzoni met en œuvre la

technique des sons multiples²⁶, propres aux bois, pour produire des micro-intervalles et pour créer de la polyphonie avec des instruments traditionnellement monodiques. Aussi le compositeur détourne-t-il la fonction habituelle des instruments : dans *Stomp (It don't mean... Breakdown)* (1999), pour quintette à vent, il demande au corniste de « frapper sur l'embouchure avec la paume de la main droite – fonction de “batterie” » et au bassoniste de produire un « bruit métallique de clé battue – fonction de “batterie” ».

Tous ces expédients, propre à sa conception du matiérisme, visent en somme à déhiérarchiser des oppositions (harmonie/contrepoint, parole/musique, son/bruit...) et à repousser les frontières de la musique : « L'océan du son, au milieu duquel nous nous trouvons après avoir laissé depuis longtemps derrière nous les terres non plus solides de la tonalité – sur lesquelles s'attarde uniquement l'opportunisme minable de la pure musique de consommation – est vraiment immense, et n'est parcouru par aucune ligne droite, ne serait-ce qu'un méridien ou un parallèle. C'est vraiment là que le compositeur doit être capable de nager ; et ce n'est pas donné qu'il y ait quelque part un rivage sûr, et, personnellement, je ne serais pas anxieux de l'apercevoir²⁷ ».

Nous avons attiré l'attention sur la façon dont Manzoni a cherché, par son engagement et sa théorie compositionnelle, à penser la musique dans une optique horizontale. Si le compositeur n'a pas cessé de rappeler que la musique ne peut pas être un instrument de propagande, ni le point de départ d'un changement structurel de notre société, il lui attribue, selon la leçon d'Adorno²⁸, le pouvoir de remettre en question et de critiquer l'existant. L'une des spécificités de sa poétique consiste dans le fait de croire que cette action doit et peut être exercée par la matériau musical même. Il ne serait donc pas possible de séparer dans son œuvre le côté intimiste de la dimension engagée, ni d'interpréter son évolution vers des textes et des thématiques moins explicites par rapport aux années 1970 comme un désengagement de sa part. Le son, conçu comme une matière à façonner et à ciseler, est à lui seul capable de susciter le

²⁶ Voir FENEYROU (Laurent), « Musiques informelles, musiques négatives. Sylvano Bussotti, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Giacomo Manzoni, Franco Evangelisti », in DONIN (Nicolas) & FENEYROU (Laurent) (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, vol. I, p. 767-768.

²⁷ MANZONI (Giacomo), « L'océan du son » (1985), *Scritti*, sous la direction de Claudio Tempo, Florence, La Nuova Italia, 1992, p. 84.

²⁸ Voir MANZONI (Giacomo), « La leçon d'Adorno à l'époque de la néo-avant-garde » (1980), *Résistances et utopies sonores*, sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, CDMC, 2005, p. 119-128.

débat, de créer le désaccord, d'exprimer la révolte, et de faire avancer l'humanité toute entière dans un chemin, périlleux mais nécessaire, de perfectionnement²⁹.

²⁹ « La nouvelle musique signe un moment important de recherche, de nouveauté et d'approfondissement de possibilités nouvelles qui tiennent compte de nouveaux moyens et surtout de l'élargissement des frontières de l'individu au-delà des barrières régionalistes, nationalistes, de son continent et de sa propre culture. Aujourd'hui, la musique, sur le plan de l'approfondissement des problèmes techniques actuels, est appelée à donner voix aux grandes thématiques mondiales, aux problèmes de l'homme compris comme citoyen de l'univers [...]. En ce sens, la musique pourrait être aujourd'hui, finalement et pour la première fois, un art international, capable, plus que tout autre, d'œuvrer à un monde différent et meilleur », MANZONI (Giacomo), *Écrits, op. cit.*, p. 377.