

# La question des lieux dans la musique de Luigi Nono : L'exemple de *La fabbrica illuminata*

Fabien San Martin, doctorant sous la direction de Jean-Paul Olive

« Alors, j'ai fermé les livres, et je me suis replacé dans le peuple autant qu'il m'était possible ;  
l'écrivain solitaire s'est replongé dans la foule, il en a écouté les bruits, noté les voix... »  
Michelet<sup>1</sup>

## Introduction

Concentrant sur elle des problématiques multiples mais connexes, la question du lieu fut constamment au cœur de la production musicale de Luigi Nono. D'une façon génétique tout d'abord, tant son lien à Venise, qui fut plus que toute autre *sa* ville, surdéterminera son rapport général au phénomène sonore et sa conception personnelle de l'acoustique. Ainsi, au fil de ses conférences ou des différents entretiens qu'il accorda, le compositeur revint-il régulièrement sur l'attention précise qu'il portait à la réverbération que l'eau et la brume épaisse de la cité lacustre font subir à tous les sons de la vie quotidienne, cris des pêcheurs ou tintement de cloches. Tout comme il aimait à rappeler l'influence directe qu'à travers son acoustique et son espace propres l'église Saint Marc eut sur les grands musiciens de la renaissance, tels les Gabrieli qui mirent au point les premiers chœurs disposés dans l'espace de manière à créer une véritable quadriphonie.

Comme on le voit ici, la question du lieu est d'abord assimilée chez Nono à celle de l'espace acoustique comme élément conditionnel de toute manifestation sonore, et rejoint donc la question de la *perception* qui sera abordée aussi bien du point de vue de la *conception* des œuvres que de celui de leur *réception*. Partant, la place de l'auditeur dans la salle de concert va progressivement constituer un élément non négligeable de l'élaboration des œuvres, comme en témoigne l'une des plus célèbres d'entre elles, le *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* (1984) pour laquelle Nono s'adjoint le concours de l'architecte Renzo Piano, chargé d'élaborer un lieu qui corresponde à une conception nouvelle de l'espace de concert au sein duquel le son pourrait envelopper chaque auditeur, en étant distribué dans tout l'espace environnant. La salle fut en outre conçue de telle manière qu'un rapport spatial unitaire puisse se substituer au vieux schéma frontal que les grandes salles de la culture bourgeoise imposaient d'une façon devenue presque naturelle aux musiciens et au public, alors symboliquement séparés.

On comprend maintenant que l'organisation de l'espace fut motivée par des raisons acoustiques autant que sociales et politiques, et, de ce point de vue, l'œuvre la plus marquante de Nono — mais aussi la plus avant-gardiste parce qu'elle correspond à un tournant esthétique chez lui, et qu'elle arrive assez tôt dans sa production — est sans doute *La Fabbrica illuminata*. Composée en 1964 pour le Festival de Venise, cette œuvre pour voix seule (soprano) et bande magnétique est liée de plusieurs façons à un lieu absolument, essentiellement, extra-musical : l'usine Italsider de Gênes, autrement appelée l'« usine des morts », ainsi nommée pour l'inhumanité des conditions de travail qui y régnaient. Point de départ topologique, symbole à la fois de l'exploitation capitaliste et de la productivité ouvrière, l'usine sera en outre « réinventée » par Nono qui la transformera non seulement en un laboratoire acoustique, mais encore en un lieu pour de nouvelles rencontres<sup>2</sup>. Cette expérience sera par ailleurs déterminante pour sa production future puisque quelques années

<sup>1</sup> Jules Michelet, *Le peuple*, Comptoir des imprimeurs unis, 3<sup>ème</sup> édition, Paris, 1847, p. 7.

plus tard, d'autres usines serviront même de lieux de concert<sup>3</sup>, ou, d'une façon plus révolutionnaire encore, de lieux de création collective au sein desquels les ouvriers participeront, sur leur temps de travail, à l'élaboration de l'œuvre du compositeur<sup>4</sup>.

Un tel choix marquera d'abord les consciences de l'époque par son caractère politique. Nono, qui avait déjà lié son œuvre à des thèmes révolutionnaires sans qu'elle ne sorte toutefois concrètement des étroites sphères sociales de la musique contemporaine, s'adresse cette fois directement à la classe ouvrière, en se transportant, via sa musique, dans le lieu qui la caractérise et qui en détermine la praxis, devenant alors selon ses propres termes un « musicien à l'usine »<sup>5</sup>. Mais s'il prend la peine de se faire connaître du monde ouvrier en partant à sa rencontre, s'il s'adresse à lui, le compositeur donne d'une façon réciproque la possibilité aux ouvriers de s'adresser au monde qui leur est étranger en utilisant des archives sonores qui compilent des témoignages radiophoniques d'ouvriers comme composantes de l'œuvre. Dès lors, au-delà d'une rencontre entre deux mondes séparés socialement, il réalise ce que Michelet avait tenté de faire avec *Le Peuple* : donner littéralement « une voix » à la classe ouvrière.

Plus généralement, l'usine, ses bruits, les ouvriers qui y travaillent, leurs témoignages, leurs revendications saisies au travers de tracts syndicaux, constitueront alors un matériau élémentaire de la composition, d'un point de vue sémantique et poétique, comme du point de vue purement musical, puisque la technique électronique et les enregistrements sur bande magnétique que Nono commence alors à expérimenter lui permettent d'intégrer comme tels ces mots et ces bruits à la composition, comme il le ferait d'une note au sein d'une mélodie. Car, de la même manière qu'un simple déplacement du lieu de concert n'aurait que peu d'effets sur la forme musicale elle-même, l'utilisation de ce matériau musical nouveau ne serait que symbolique ou allégorique, voire maladroitement propagandiste, si celui-ci n'était retravaillé par le compositeur grâce notamment à la technique électronique qui permet de mixer et de superposer à l'envie les voix. L'axe textuel autour duquel s'organise l'œuvre, le montage que Giuliano Scabia réalisa à partir de sa propre poésie, de vers tirés de l'un des derniers poèmes de Pavese, *Due poesie a T*<sup>6</sup>, et de textes apoétiques (les propos retranscrits des ouvriers ou les tracts syndicaux), procède d'ailleurs du même principe. Dès lors, par-delà l'engagement politique de l'œuvre, ce qui nous intéresse plus particulièrement dans *La Fabbrica illuminata*, c'est l'intégration au sein de l'œuvre musicale même de ce matériau exogène directement issu de la réalité ouvrière, parce qu'elle implique une série de déplacements et de requalifications qui permettent non seulement la transfiguration d'un matériau a priori déconsidéré esthétiquement, mais auxquels on peut en outre faire

---

<sup>2</sup> « J'ai traîné pendant des jours dans les ateliers des aciéries Italsider. J'ai bavardé avec les ouvriers, avec les responsables syndicaux. J'ai enregistré tout ce que j'ai pu : les laminoirs, les conversations, les hauts fourneaux. » Luigi Nono, « Le chant des laminoirs », article paru le 17/12/1964, dans le journal *l'Observateur*, consultable en ligne sur internet à l'adresse :

[http://referentiel.nouvelobs.com/archives\\_pdf/OBS0005\\_19641217/OBS0005\\_19641217\\_033.pdf](http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS0005_19641217/OBS0005_19641217_033.pdf)

<sup>3</sup> En 1982, la production lyonnaise d'*Al gran sole carico de amore* (1972-1974) sera en effet « réalisée dans une usine, dans deux grandes salles, avec un public qui se déplaçait en même temps que les chanteurs, eux-mêmes déplacés par des moyens mécaniques. » Cf. « Une autobiographie de l'auteur racontée par Enzo Restagno », in Luigi Nono, *Écrits*, Bourgois, 1993, p. 103.

<sup>4</sup> Ainsi le directeur de La Scala de Milan et ami de Nono, Paolo Grassi (qui contribua aussi à ce que *Al gran sole carico d'amore* fût jouée dans son théâtre en 1975), écrivait-il à propos des rencontres entre Nono, Claudio Abbado, Maurizio Pollini, lui-même et le monde ouvrier : « Je fais des expériences avec Nono, Pollini, Abbado. Récemment, dans les usines Netti, 5000 ouvriers. J'ai obtenu que le patron paye les heures de musique comme des heures de travail. [...] Les syndicats ont marché avec nous ; on a tenté d'abolir l'esprit de corporatisme. » Paolo Grassi, cité in Martine Cadieu, *Présence de Luigi Nono*, Pro Musica, 1995, p. 121.

<sup>5</sup> Cf. Luigi Nono, « Le musicien à l'usine », *Écrits, op. cit.*, p. 240.

<sup>6</sup> Cf. Cesare Pavese, « Deux poésies à T. », in *Travailler Fatigue, La mort viendra et elle aura tes yeux*, Gallimard, col. Poésie, Paris, 1979, p. 295, pour l'édition française.

correspondre le concept deleuzien de « déterritorialisation », ou encore celui d'« étranger » développé par Adorno dans l'ouvrage qu'il consacra à Mahler.

### **1. Déterritorialisation/illumination/sublimation du rebut**

Dans *La Fabbrica illuminata*, la déterritorialisation est d'abord littérale dans la mesure où elle s'opère sur un lieu, l'usine dont la fonction initiale est déplacée vers le domaine esthétique. Elle est en outre et surtout cette opération issue du retraitement acoustique des éléments sonores concrets produits dans l'usine (bruits issus de la fabrication des rouleaux cylindriques qui y sont conçus, « rumeurs de machines »<sup>7</sup>) ainsi que de celui de mots qui, d'une prose syndicale et de la sphère sociale ou politique dont ils proviennent, sont transportés et intégrés au sein d'une œuvre musicale qui les transfigure et au contact de laquelle ils deviennent poésie et musique. En transfigurant ainsi le banal, selon l'expression célèbre d'Arthur Danto<sup>8</sup>, Nono reprend à son compte l'expérience alchimique baudelairienne : « j'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or »<sup>9</sup>. Car le matériau qu'il utilise, ce sont, à la fois, les scories que sont à la littérature les slogans de manifestation, et le rebut sonore du musical que sont les bruits produits par l'usine auxquels, au mieux, on ne prête plus attention mais qui, au pire, constituent le cauchemar de ceux qui les subissent au quotidien. Ce vacarme industriel et ces mots a priori sans valeur esthétique, Nono les incorpore, sans les déprécier, à une forme artistique cohérente, opérant alors une déterritorialisation/reterritorialisation qui transfigure et sublime ce qui était déprécié et méprisé. On pourrait ici citer Adorno tellement son propos sur le travail de Mahler peut être appliqué *mutatis mutandis* à celui de Nono :

« L'esprit qui, dans la grande musique, célèbre son propre culte avec d'autant plus de morgue que la musique plus grande méprise le travail physique d'autrui. La musique de Mahler refuse de se plier à de telles règles de jeu. Elle attire désespérément à elle ce que la culture repousse, aussi minable, meurtri et mutilé que la culture le lui laisse. L'œuvre d'art, enchaînée à la culture, voudrait briser ses chaînes, se tourner généreusement vers le triste rebut ; chaque mesure chez Mahler ouvre grand les bras. Mais ce que les normes de la culture ont rejeté, ce que Freud appelle le déchet du monde phénoménal<sup>10</sup>, ne s'épuise pas entièrement, selon une telle conception de la musique, dans une complicité avec la culture : la théorie freudienne de l'entente du ça et du sur-moi contre le moi est comme taillée sur mesure pour Mahler. Le rebut doit porter l'œuvre au-delà du faux-semblant qu'elle est devenue au sein de la culture, et restituer quelque chose de cette matérialité par laquelle la musique se distingue des autres média esthétiques, en ce sens que son jeu ne représente rien. La musique de Mahler compte sur l'inférieur, comme réalité sociale, pour dépasser l'esprit comme idéologie. »<sup>11</sup>

Le texte d'Adorno semble étonnamment « fait sur mesure » pour Nono qui, sur la voie de la « matérialité » (mais un demi-siècle sépare les deux compositeurs) est allé beaucoup plus loin que Mahler. C'est comme s'il avait tiré les conséquences de ces problématiques en les

<sup>7</sup> Certains passages de l'œuvre sont exclusivement constitués de ces bruits industriels — très riches en terme de timbres et de dynamiques — enregistrés, retraités et spatialisés par Nono. Dans le CD édité en 1992, *Luigi Nono, La fabbrica illuminata/ Ha Venido, Canciones Para Silvia / Ricorda Cosa Ti Hanno Fatto In Auschwitz* (WERGO – WER 6038-2) qui reprend l'enregistrement de 1968 (disque vinyle WERGO - WER 60038), ces passages se situent en particulier entre 3'27 et 4'10, puis de 4'15 à 4'30 et de 4'46 à 5'18. Entre chacun de ces passages, ainsi qu'entre 5'24 et 6'40, ils sont mixés avec les voix, très lointaines, parfois difficilement perceptibles, des ouvriers, mais ils restent très prégnants. On peut écouter la pièce dans son intégralité sur internet, <http://www.youtube.com/watch?v=yzcAzCEtAbs> (adresse valide le 28/07/2012).

<sup>8</sup> Cf. Arthur Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Le Seuil, Paris, 1989.

<sup>9</sup> Charles Baudelaire, *Le gouffre*, in *Bribes* (1860), Garnier, Paris, 1961, p. 215.

<sup>10</sup> Mais, on vient de le voir, c'est la fonction de l'art de transfigurer le banal. Et la transfiguration est aussi un déplacement.

<sup>11</sup> Th. W. Adorno, *Mahler*, Minit, Paris, 1976, p. 62-63.

prenant à la lettre, et qu'il travaillait après et à partir du combat mahlérien, en sortant non seulement de la sphère supérieure de la musique, mais en sortant du monde musical même. Car les « résidus naturels »<sup>12</sup> utilisés par Nono ne sont pas du tout intégrés à la sphère musicale et appartiennent bien à un territoire qui lui est absolument étranger et qui, d'une façon radicale, constitue la promesse de cet « autre »<sup>13</sup> espéré et cherché par Mahler dans sa musique. Le déplacement mahlérien d'une classe à l'autre, au sein d'un même univers, correspond maintenant chez Nono au déplacement d'un *univers* à l'autre. Le monde ouvrier et son travail physique méprisé par l'esprit s'y voient alors, à l'instar des timbres populaires et des *ländler* dans les symphonies mahlériennes, directement intégrés au tissu musical, et c'est alors leur statut ontologique même qui est déstabilisé par ce déplacement.

Ce jeu d'intégration et de revalorisation croise le travail de Duchamp et de Dubuffet<sup>14</sup> qui se refusent à faire le départ entre matériau noble et matériau ignoble, entre art et non-art mais, associée chez Nono à une problématique marxiste, il pose en outre une question qui, par-delà le matériau, concerne l'organisation sociale elle-même. S'inviter à l'usine, et mutuellement intégrer l'usine à la musique, c'est aussi remettre en question la distinction entre l'ouvrier et l'artiste. Et de rejoindre Beuys et son indistinction militante entre l'artiste et le reste de l'humanité : « Chaque homme est un artiste »<sup>15</sup>. « L'illumination », la transfiguration de l'usine que l'œuvre réalise en la déterritorialisant, est aussi par conséquent celle de l'ouvrier qui se transporte au sein du monde musical, et devient un élément du musical.

## 2. *Émergence d'une nouvelle langue*

### a. *Désublimation du langage*

Cependant, l'alchimie fonctionne autant pour l'un que pour l'autre des deux univers a priori antagonistes réunis par Nono : si le matériau prosaïque des bruits et des mots du quotidien ouvrier peut être « illuminé », sublimé dans et par l'œuvre d'art, s'il peut être arraché à son lieu d'origine au moyen du recodage que lui fait subir la musique, la réciproque se vérifie également, dans la mesure où, dans *La Fabbrica illuminata*, la musique et la poésie qui l'accompagne abandonnent elles-mêmes progressivement leur langue propre <sup>9</sup> son lexique comme sa grammaire <sup>9</sup> pour se laisser pénétrer par des éléments qui leur sont exogènes.

Ce travail d'influence extérieure sur le matériau poétique et musical a, en soi, une part de subversion politique qui n'aurait pas échappé à Marcuse. Dans *La Dimension esthétique*<sup>16</sup> et *Vers la libération*<sup>17</sup>, deux ouvrages tardifs dans lesquels le philosophe défend la capacité de l'art moderne et non « affirmatif » à transformer non seulement notre perception mais le réel lui-même, le philosophe voit par exemple dans les « tropes » (notamment le mot « *soul* ») façonnés dans les années 1950 par les musiciens afro-américains un acte de désublimation<sup>18</sup>

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>14</sup> On pense par exemple aux *Matériologies* (1960) qui, faisant suite aux *Texturologies* et aux *Topographies* de 1957, sont la dernière des séries de toiles abstraites (c'est-à-dire en fait très *concrètes*) de Jean Dubuffet et qui s'attardent et s'articulent sur un matériau extra-artistique : morceaux de chaussée ou de mur, de route ou de sol, peints ou exposés tels quels. On pourra lire ce qu'en dit Max Loreau dans le *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Paris Circus*, Minuit, 1989, p. 7.

<sup>15</sup> Josef Beuys, « Entretien avec Irmeline Lebeer », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°4, 1980, p. 176.

<sup>16</sup> Cf. Herbert Marcuse, *La dimension esthétique*, pour une critique de l'esthétique marxiste, trad. Didier Coste, éd. du Seuil, 1979.

<sup>17</sup> Cf. *Id.*, *Vers la libération*, Au-delà de l'Homme unidimensionnel, Denoël/Gonthier, trad. J.B. Grasset.

<sup>18</sup> Sur la question de la sublimation et de la désublimation dans l'art, la position de Marcuse évoluera au cours de sa carrière. Si sa position est très tranchée dans l'un de ses premiers textes, *Le caractère « affirmatif » de l'art* [Cf. *Id.*, *Culture et société*, Minuit, Paris, 1970, p. 103 à 148.] dans lequel il déplore la place hors du monde réel

qui, en substituant le corps à l'esprit, permet à l'individu de se libérer de l'emprise du spirituel sur le réel et de transgresser ainsi l'interdit ancestral (et justifié par les freudiens par la notion d'*anankè*)<sup>19</sup> visant toute actualisation concrète de nos désirs, de notre aspiration au bonheur, et portant par conséquent préjudice à tout projet de révolution. Dans *La Fabbrica illuminata*, cette désublimation est opérée à la fois par le travail littéraire de Scabia qui se démarque d'une poésie de classe en mêlant à des textes reconnus et admis dans les sphères supérieures des textes inacceptables, et par le traitement sonore que Nono fait subir au musical en y injectant cette substance étrangère que sont les bruits de l'usine et le chœur (monté en studio) des ouvriers. A nouveau, on trouve un écho avec le *Mahler* d'Adorno : « La pensée de l'injustice sociale que le langage noble commet inévitablement envers ceux qui ne jouissent pas du privilège de la culture dérange la logique musicale. Le combat de la musique noble et de la musique populaire dans lequel se reflétait esthétiquement, depuis la révolution industrielle, le processus social objectif de réification  $\frac{9}{8}$  et en même temps de résorption  $\frac{8}{9}$  des résidus naturels, combat qu'aucune volonté artistique n'avait apaisé, reprend dans la musique de Mahler. »<sup>20</sup> Et il perdure chez Nono, dont le travail consiste précisément et littéralement à *déranger* un logos trop idéal et à le désublimier, donc, pour parler à nouveau comme Marcuse.

On l'a vu, ce *dérangement* s'inscrit dans une série plus large de *déplacements* effectués sur plusieurs plans distincts. Le premier plan est celui où sont confrontés les bruits bruts de l'usine et ce que le traitement acoustique qu'ils ont subi les a fait devenir (via leur intégration au sein de l'œuvre). Le deuxième correspond à la confrontation entre les bruits de l'usine (même transformés) ainsi que les slogans et les déclarations des ouvriers (c'est-à-dire plus généralement de tout le matériau diffusé par la bande magnétique) et le chant, conçu comme tel, de la soprano. Le dernier plan, dont il nous faut parler maintenant, concerne cette fois le langage musical lui-même et son recodage : Nono déforme régulièrement la nature de la note selon un éventail qui va d'une hauteur précise sur une échelle tonale donnée jusqu'à sa réduction au simple bruit, opérant ainsi le déplacement constant de son matériau musical le plus élémentaire qui oscille entre un son conceptualisé (la note) et un pur phénomène sonore. En lisant la partition, on voit en effet comment le compositeur s'ingénie à faire transiter très méthodiquement le chant de la soprano depuis son souffle, son « susurrement », jusqu'à la hauteur définie sur la portée, en passant par les états intermédiaires que sont le « quasi susurré » et le « parlé sans hauteur fixe »<sup>21</sup> (voir l'exemple 1). Nono s'emploie donc, par cette technique, à rendre mouvantes les frontières entre le musical et l'extra-musical qu'il intègre néanmoins à la mélodie chantée. L'exemple 1, en particulier, est très parlant et presque symbolique en ce sens, puisqu'il correspond à un schéma de dégradation progressive de la note en pur son, tout au long d'une gamme chromatique descendante, opérant ainsi une sorte de chute vers le bruit, et une sortie progressive du concept classique de « note » qui participe aussi de la désublimation opérant plus généralement dans la pièce.

---

à laquelle la société bourgeoise a longtemps tenu l'art, il écrira d'une façon plus nuancée dans ses écrits tardifs : « La sublimation esthétique explique le côté affirmatif, réconciliateur de l'art ; mais elle sert en même temps de véhicule à sa fonction critique et négative. En transcendant la réalité immédiate, il brise l'objectivité réifiée des rapports sociaux établis et ouvre une nouvelle dimension de l'expérience : c'est la renaissance de la subjectivité rebelle. Ainsi a lieu, sur la base de la sublimation esthétique [dont on sait ce qu'elle contient de négatif et comment elle collabore au maintien du pouvoir de la classe dominante] une *désublimation* de la perception individuelle, dans les sentiments, les jugements, les pensées ; c'est une invalidation des normes, des besoins et des valeurs dominantes. Malgré tous ses caractères affirmatifs-idéologiques, l'art reste une force dissidente. » Herbert Marcuse, *La dimension esthétique*, op. cit., p. 21. Je souligne.

<sup>19</sup> Cf. *Id.*, *Eros et civilisation*, Minuit, Paris, 1968.

<sup>20</sup> Th. W. Adorno, op. cit., p. 54.

<sup>21</sup> Les indications que l'on peut lire au début de l'exemple 1, quant à l'émission du son ou du mot ("*parlato senza altezza fissata*" ; "*susurrato*" ; "*quasi sussurrato*"), correspondent sur la portée à des signes nouveaux pour le solfège — la croix, la croix en pointillé et les croix dans un cercle.

Exemple 1<sup>22</sup> :

LA FABBRICA ILLUMINATA

x = "parlato senza altezza fissata"  
 o = "sussurrato"  
 ◊ = "quasi sussurrato"

(p. 6) Exemple n° 1 :

QUA - DRAN TI VI SI

NU DA A - FFE - RRA - NO

E NON SI FER - MA - NO

**b. langue mineure**

Pour saisir la démarche de Nono, on pourrait encore utiliser les concepts de « décodage » et de « surcodage » développés dans l'*AntiOedipe*<sup>23</sup>, ainsi que la distinction effectuée par Gilles Deleuze entre langues et littératures « majeures » et « mineures » dans son *Kafka* : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation »<sup>24</sup>. Cette littérature est notamment le fait « des usagers d'une langue qui abandonnent le territoire où celle-ci est majoritairement parlée. Les usagers transportent de la sorte leur langue dans un autre espace ou sur un autre sol où elle n'est pas parlée par la majorité des habitants locaux. »<sup>25</sup> Dans l'œuvre de Nono, la minorité initiale (le monde ouvrier) s'invite dans le majoritaire (le monde culturel) qu'elle *repeuple* par le « surcodage » qu'elle lui applique, faisant naître alors un nouveau monde linguistique. « Je suis convaincu, écrit Giuliano Scabia à propos du *Diario italiano*, une œuvre inachevée et en quelque sorte préparatoire à la *Fabbrica illuminata*, que le fait de s'appuyer sur les matériaux [documentaires] du reportage sur l'usine Fiat [...], et sur des vers de Pavese était aussi pour Nono une tentative de s'accrocher à l'émergence d'une nouvelle langue dont on commence à discuter justement dans ces années. [...] La recherche même d'un son *au-delà des frontières traditionnelles* de la musique allait dans cette direction.

<sup>22</sup> Cf. *La fabbrica illuminata*, pour voix et bande magnétique, édition Ars viva/Ricordi 131242, p. 6. Le passage se situe sur l'enregistrement consultable sur internet (<http://www.youtube.com/watch?v=yzcAzCEtAbs>) entre 8'42 et 9'30.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Minuit, Paris, 1972/1973, cf. chapitres I « les machines désirantes », III « sauvages, barbares, civilisés », et IV « introduction à la schizo-analyse », + p. 382.

<sup>24</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », in *Kafka*, Minuit, 1975, p. 29.

<sup>25</sup> Yongda Yin, *Déterritorialisation reterritorialisation de l'écriture*, in *Synergies Espagne* n° 4 – 2011, pp. 177-178. <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Espagne4/yin.pdf>.

C'était comme si la langue (le son de la langue) [...] se trouvait là dehors, dans les chœurs et les voix des cortèges et des passions ouvrières et paysannes. »<sup>26</sup>

La langue de la minorité culturelle à laquelle Nono n'appartient pas mais avec laquelle il est dans un rapport de solidarité, l'incite alors à créer comme Kafka avec la langue allemande une « littérature mineure » au cœur d'une langue majeure. Et c'est en tant qu'il veut se rendre étranger à une culture et à une classe qui sont pourtant les siennes, mais avec lesquelles il est en rupture, que Nono, solidaire avec les dominés, cherche à faire pénétrer ce matériau absolument exogène au sein de son œuvre, jusque-là plutôt intégrée à la classe dominante, au moins sur un plan formel. De nouveau, il semble suivre les traces de Mahler qu'Adorno décrivait, un peu comme Deleuze le faisait d'ailleurs pour Kafka, comme l'étranger, minoritaire dans un monde où l'on parle une autre langue : « Le langage mahlérien trouve sa caractéristique propre dans le fait que Mahler, tout impliqué qu'il soit dans la culture musicale dont il possède souverainement le langage, ne se confond pourtant pas avec elle. Son langage, même s'il est parfaitement rodé, reste celui d'un étranger. »<sup>27</sup> Cette « étrangeté », mais ne pourrait-on pas plutôt parler d'une *extranéité*?, correspond à une déterritorialisation du compositeur vis-à-vis de sa propre origine, de son propre monde, ainsi que des matériaux eux-mêmes, qu'il reclasse tout en s'appuyant sur leur déclassification.

Dans les symphonies de Mahler comme dans *La Fabbrica illuminata*, le principe de déterritorialisation n'est donc pas circonscrit au seul déplacement des rebus culturels au sein d'un univers plus noble qui les sublimerait en retour : il concerne tout autant la « langue majeure » à qui elle offre une nouvelle forme et de nouveaux possibles. C'est vrai pour la musique en tant que telle, mais ça l'est également chez Nono pour l'élément littéraire autour duquel elle s'articule. Car, plus qu'un simple complément affinitaire, un accompagnement, la musique est pour Nono l'aboutissement formel et idéal de la littérature et de la poésie (point de vue qui sera à nouveau défendu avec *Fragmente-Stille, an Diotima*). Le musicien ne fit cependant pas autre chose que de pousser à l'extrême une logique que Pavese lui-même avait amorcée. En effet, dans un livre d'entretiens, le poète expliquera que, lorsqu'il écrit, il a à l'esprit « un *rythme* indistinct, un jeu d'évènements, qui sont surtout sensations et atmosphères »<sup>28</sup>. Et c'est en toute cohérence que Nono annota sur l'édition qu'il possédait de l'ouvrage de Pavese, en marge de cette même citation : « pour cela → musique ??? »<sup>29</sup>. Lieu utopique de la poésie qui se déterritorialise en elle, la musique devient ainsi l'aboutissement d'une littérature qui cherche à se défaire de son lien traditionnel au discours en développant des caractères proprement musicaux. La musique agit alors à la manière d'une fabrique de percepts, conçus comme l'ultime dépassement des concepts que la poésie continue malgré elle à charrier, par le biais du mot qui est encore trop attaché à son sens. On peut observer (exemple 2), pour comprendre plus concrètement ce « devenir-musique » de la langue et de la poésie, le travail de distorsion qu'effectue la prosodie de Nono à l'aide de mélismes qui prolongent longuement une voyelle sur un groupe de six notes, ou en l'étirant selon des intervalles allant jusqu'à la septième, ou encore en créant des interférences entre les mots diffusés par la bande et le texte chanté par la soprano, entraînant ainsi un effet de surimpression. On remarquera en outre la manière dont Nono incorpore au texte original des voyelles et des consonnes prises pour elles-mêmes, purs phonèmes indépendants de tout monème et donc de toute sémantique, valorisant ainsi leur seule sonorité<sup>30</sup> — comme on peut

<sup>26</sup> Giuliano Scabia, *Composizione de "La fabbrica illuminata" di Luigi Nono e lettere del 1964*, in « Musica realtà », XI, n°33, 1990, pp. 43-68. Cité par Angela Ida De Benedictis, *Luigi Nono et Cesare Pavese : miroir croisé*, in *Musiques vocales en Italie depuis 1945*, sous la direction de Pierre Michel et Gianmario Borio, Millénaire III Éditions, 2005, p. 104. Je souligne.

<sup>27</sup> Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 52.

<sup>28</sup> Cesare Pavese, cité par Angela Ida De Benedictis, *op. cit.*, p. 106. Je souligne.

<sup>29</sup> Comme le remarqua Angela Ida De Benedictis en étudiant les archives du compositeur. Cf. *ibid.*

<sup>30</sup> Un procédé qui sera repris plus tard par Nono, notamment pour *¿Donde estás, hermano?* (1982).

notamment l'observer entre « angosce » et « non sara », lorsque le M est comme cousu au A et qu'il achève d'en broder la ligne mélismatique.

Exemple 2<sup>31</sup> :

Exemple n°2 [FINAL] :

PA - SSE - RA - NNO i MA

TTI ni PA SSE - RANNO LE AN - GOSCE A → M

NON SA - RA CO si SE - LUNGA

### 3. Dialectique du « supérieur » et de « l'inférieur »

#### a. L'élément étranger est revitalisant

A propos du Pavese des années trente (*Travailler fatigue*) dont les vers nourrissent abondamment l'œuvre de Nono, Angela Ida De Benedictis explique que « son langage est pauvre et proche du parlé, intentionnellement ouvert au dialecte, ressource linguistique que Pavese estimait le seul moyen pour faire “vivre la vie” dans la poésie. »<sup>32</sup> Encore une fois ici, on retrouve Adorno, et plus précisément cette autre idée à propos de la musique de Mahler selon laquelle la sphère inférieure apporterait à la sphère supérieure de la musique un « puissant ferment »<sup>33</sup>. Dans *La Fabbrica illuminata*, Nono à son tour puise dans le matériau prosaïque que lui offre le monde rude de l'usine non seulement un matériau idéologique, par lequel il dénonce la difficulté d'un tel quotidien et l'usine comme lieu d'aliénation et de mort, mais aussi, paradoxalement, une ressource vitale pour sa propre musique. Comme lorsqu'il lit Pavese d'une façon personnelle en transformant, d'une façon plus optimiste que le poète, le couple terre-mort<sup>34</sup> en un couple terre-compagne<sup>35</sup>, voyant respectivement dans la terre et

<sup>31</sup> Cf. *La fabbrica illuminata*, *op. cit.*, p. 8. Le passage se situe sur l'enregistrement consultable en ligne (<http://www.youtube.com/watch?v=yzcAzCEtAbs>) entre 14'38 et 15'57.

<sup>32</sup> Angela Ida De Benedictis, *op. cit.*, p. 90.

<sup>33</sup> Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 97.

<sup>34</sup> « Tu es la terre et la mort. Ta saison est ténèbres et silence. Rien ne vit qui soit plus étranger à l'aube que tu n'es. » Cesare Pavese, *op. cit.*, p. 202. *La terre et la mort* est la première partie du cycle *La mort viendra et elle aura tes yeux*, cf. *ibid.*, p. 189-202.

<sup>35</sup> *La terra e la compagna*, pour deux voix solistes, chœur et orchestre, fut composée par Nono en 1957 à partir de textes de Pavese.



l'amour un élément et un acte vitaux, il recherche dans l'extra-musical une force nouvelle devant laquelle il ne s'agit cependant pas d'observer une attitude de fascination, mais qu'il considère comme le deuxième terme d'une opposition dialectique dont le premier serait la voix de soprano et les vers de Pavese qui closent seuls la pièce.

Car en effet, ce n'est pas tant l'exploitation *immédiate* de ces sons que la confrontation d'éléments incommensurables et étrangers les uns aux autres et leur médiation mutuelle qui caractérisent l'œuvre de Nono, c'est « la contamination de matériaux tenus jusque là séparés : la pureté électronique, et les bruits de l'idéologie. C'est cet entremêlement qui régit la structure de *La Fabbrica illuminata* »<sup>36</sup>. C'est l'enchevêtrement dialectique et l'interaction entre, d'une part, la voix de la soprano qui suit une ligne mélodique post-webernienne accrochée par lambeaux à un passé musical proche (en rupture avec la tradition mais néanmoins encore musical selon une acception générale), et des éléments multiples de la sphère non-musicale qui donnent sa force au propos de Nono dont les interférences et le dialogue constant lui permettent d'éviter le piège du « simulacre » d'une esthétique jdanovienne comme celui d'un art refermé sur lui-même. En se transportant au sein de l'œuvre, dans sa texture musicale même, l'usine comme lieu réel et symbolique mais surtout comme matériau paradoxal inquiète la texture proprement musicale de l'œuvre, de la même façon que la musique interroge l'usine et la remet en question : leur rencontre, prise en charge par l'échange quasi-constant entre la bande magnétique et la voix de la chanteuse, les rendent chacune étrangères à elles-mêmes, tout en les revitalisant mutuellement.

#### *b. Un ailleurs mutuel*

L'organisation de l'œuvre joue elle-même de cette interrogation mutuelle et de la confrontation entre le musical et le non-musical, sans que l'on puisse toutefois déterminer qui des deux l'emporte. Ainsi, tout en subissant la forte déterritorialisation que sa requalification en lieu et en matériau musical a produite, le monde ouvrier, élément culturellement minoritaire, devient prégnant dans l'œuvre de Nono, non seulement parce qu'en tant que sujet il constitue la majeure partie du propos textuel, mais encore parce qu'en tant qu'univers sonore il éclaire véritablement, il *illumine* donc à son tour, un matériau musical très économe et dont la partition tient en huit pages, quand l'œuvre dure plus d'un quart d'heure. C'est-à-dire que l'essentiel de cette œuvre se trouve *ailleurs*, dans un autre lieu que le seul lieu de l'écriture et de la structure de l'œuvre fixée par la partition. On voit comment, à une époque (grosso modo au sortir des cours d'été de l'Université de Darmstadt), où l'on n'avait pas encore tout à fait rompu avec l'idée du sérialisme intégral (Stockhausen, Pousseur, etc.) qui donnait une importance prédominante à l'écriture avec laquelle l'œuvre était presque confondue, la musique de Nono s'efforce au contraire d'en réduire l'importance, en *déterritorisant* précisément la partition dont la musique n'est alors absolument plus le « calque », mais l'aboutissement actuel d'une simple « carte » indicative<sup>37</sup>.

Cependant — est-ce parce que Nono l'assimile à « la voix de l'utopie » et qu'alors « l'usine s'illumine sous la force de l'expression musicale qui démasque l'aliénation du travail »<sup>38</sup>? — le compositeur choisit finalement de laisser le chant de la soprano s'élever seul et sans contradicteur pour chanter ces fragments consolateurs qui sont aussi les derniers que

<sup>36</sup> Extrait de la note de programme pour l'hommage rendu à Nono, au centre musical de Chalon sur Saône le 16/11/1991.

<sup>37</sup> Sur les notions de calque et de carte, cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980, p. 19-20, et ce qui en est dit à propos du « rhizome » qui, nous explique Deleuze, « n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde. [...] De l'axe génétique, ou de la structure profonde, nous disons qu'ils sont avant tout des principes de *calque*, reproductibles à l'infini. [...] Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque*. »

<sup>38</sup> Cf. Note de programme du centre musical de Chalon sur Saône, *op. cit.*

l'on peut lire de Pavese : « les angoisses passeront, ce ne sera pas toujours ainsi »<sup>39</sup>. La musique, comme la poésie qui lui est associée, même déstabilisée par sa déterritorialisation, même « brisée » comme Adorno le disait de la musique de Mahler<sup>40</sup>, même inquiétée dans sa confrontation parfois violente au monde, restera toujours pour Nono le lieu de la révolution et de l'espoir, comme la matrice d'un ailleurs, la voie vers un monde nouveau.

---

<sup>39</sup> « *Passeranno i mattini passeranno la angosce non sarà così sempre ritroverai qualcosa* ». Cf. Cesare Pavese, *op. cit.*, p. 295.

<sup>40</sup> « L'intégrité de ce dernier [Mahler] l'avait fait tranché en faveur de l'art. Mais le divorce entre les deux sphères était devenu son ton propre, celui d'une musique *brisée*. » in Th. W. Adorno, *op. cit.* p. 54.