

Autour d'une dramaturgie intime : le théâtre musical de Salvatore Sciarrino, de "Vanitas" à "Macbeth" = Intime Dramaturgien : das Musiktheater von Salvatore Sciarrino, von "Vanitas" bis "Macbeth"

Autor(en): **Giacco, Grazia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2008)**

Heft 102

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927390>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Intime Dramaturgien – *Das Musiktheater von Salvatore Sciarrino, von « Vanitas » bis « Macbeth »*

Am Genfer Grand Théâtre war im Januar 2008 die schweizerische Erstaufführung von Sciarrinos Oper *Da gelo a gelo* zu erleben: Aus diesem Anlass erkundet Grazia Giacco das musiktheatralische Schaffen eines Komponisten, dem die Tendenz zu einer intimistischen Ästhetik nicht abzusprechen ist.

Le langage musical de Salvatore Sciarrino (né à Palerme en 1947) est marqué, depuis ses débuts en 1962, par la recherche d'un rapport privilégié au silence, aux espaces cachés du son, là où l'énergie renfermée est à la limite de l'indicible. Une énergie qui pourtant déchire. Cette matière sonore nouvelle, cette idée de forme conçue comme discontinuité spatio-temporelle (*formes à fenêtres*) sont la signature de sa production entière¹ (de manière plus évidente à partir de *Un'immagine di Arpocrate*, pour piano et orchestre avec chœur, 1974-79), trouvant dans ses œuvres pour le théâtre musical une expression originale. Un théâtre qui, depuis presque quatre décennies (d'*Amore e Psiche*, 1972, à *Da gelo a gelo*, 2006, ainsi que les deux derniers opéras — *Super flumina*² et *La porta della legge*³), incarne aujourd'hui une représentation singulière de l'esthétique du tragique.

UN THÉÂTRE DE L'INTIME

Si dans les œuvres instrumentales la parole est cachée, si dans celles avec voix soliste elle devient instrument privilégié, dans celles pour le théâtre, la parole hante un espace qui est à la limite du *dire*. Elle ne raconte pas l'histoire, elle suggère les halètements de celle-ci. Ou alors, elle l'efface au profit d'un temps multiplié dans l'espace *mental* du personnage, métabolisé — après — dans l'espace *mental* de l'auditeur. L'espace *mental* est un concept caractéristique de l'esthétique sciarrinienne, car il indique la *logique spatiale* qui organise, selon le compositeur, notre perception du fait sonore. Dans les écrits de Sciarrino⁴ revient sans cesse cette idée que notre conscience du temps dépend de la mise en relation entre les événements, entre différentes étapes d'une écoute musicale (passé-présent-futur). Cette conception d'espace *mental* — qui sera à la base de la formulation des figures que le compositeur appelle *formes à fenêtres*, ou figures de la discontinuité spatio-temporelle — explique aussi le choix, pour ses livrets, de textes qui, dans leur dépouillement essentiel, reflètent toute une dimension tragique *intériorisée*, sensiblement marquée par des discontinuités de la conscience. Pour mieux comprendre l'écriture et l'expression de ce que nous appelons une *dramaturgie intime*, il faut saisir la temporalité de Sciarrino comme une temporalité fortement spatialisée et discontinue : les mécanismes de la connaissance sont régis par une logique spatiale, le flux temporel n'étant pas directionnel, mais discontinu et intermittent. Il se crée alors une *scénographie intérieure*, articulée par des couples

« dedans-dehors », « intérieur-extérieur », « réel-irréel ». Chez cet auteur, l'œuvre conçue pour le théâtre musical n'est pas l'extériorisation d'une représentation mentale, mais l'expression directe de l'espace *mental*, intérieur ou inconscient, du personnage (ce qui n'est pas sans rappeler le concept d'*extime*, c'est-à-dire *intimité extériorisée*, chez Lacan, dont certains textes ont été utilisés par le compositeur, en 1980, pour le livret de *Cailles en sarcophages*). Nous ne sommes pas seulement les auditeurs et spectateurs d'un drame qui se montre et s'extériorise : nous rentrons dans l'espace *mental* du personnage (Elsa, Andromeda, Macbeth, ...), dans l'espace vide de l'intime, où les limites entre le *dedans* et le *dehors* ont été effacées.

Dans son écrit intitulé *Appunto 16.5.1991. Per le luci al « Prometeo » di Nono*⁵, Sciarrino s'interroge sur les images que la musique suscite en nous, images qui ont une dimension visuelle mentale et non réelle : « La musique, a-t-elle ses images ? Certainement. Toutes nos perceptions sont liées. En effet, l'activité mentale produit des images même quand nous n'écoutons pas ». Sciarrino nous incite plutôt à « ouvrir les yeux de l'esprit, afin que l'espace le plus spécifique à la musique d'aujourd'hui ne nous demeure pas interdit ». Il s'agit peut-être là de la clé de lecture et d'écoute de sa production entière, et tout particulièrement de ses pièces pour le théâtre : tous les espaces peuvent devenir une scène, à condition qu'ils nous « dévoilent les secrets, l'ailleurs, et qu'ils deviennent ce qu'ils ne sont pas ». Ainsi, le compositeur doit « induire les perceptions primaires, vraies matrices d'illusions, comme le rapport externe-interne, ou les signes de l'écoulement du temps sur les choses, à travers lesquelles l'espace réel, transfiguré par la lumière, se fait encore espace à l'esprit⁶. »

Un autre élément-clé est la notion d'*obscurité*. Sciarrino écrit : « Élément primaire de la représentation est l'obscurité⁷. » Pourquoi « primaire » ? Car pour l'auteur, la lumière ne peut naître que de l'obscurité, comme au cinéma ou au théâtre. Et l'obscurité nous permet d'isoler notre esprit et de nous ouvrir au rêve. Ainsi, une comparaison possible pourrait nous être suggérée par le rapport entre obscurité/lumière, silence/son : c'est du silence que le son sciarrinien prend sa lumière particulière, et c'est dans le *silence/obscurité* que notre perception doit trouver ses propres repères pour une écoute nouvelle.

Une approche du théâtre musical sciarrinien peut se faire selon un avant et un après *Vanitas. Natura morta in un atto*

1. Le catalogue de Salvatore Sciarrino compte, en plus de ses œuvres pour le théâtre musical, des compositions pour voix et orchestre, voix et instruments, orchestre, instrument soliste et orchestre, ensemble, instruments à vent, instruments à cordes, piano ou autres instruments, musique électronique, transcriptions et élaborations (1969-2004, éd. Ricordi ; depuis 2005, éd. Rai Trade). Nous tenons à remercier tout particulièrement Nadia Bacchiet, des éditions Ricordi, pour sa précieuse collaboration. Précisons que dans le Catalogue Ricordi, *La perfezione di uno spirito sottile*, pour flûte, voix et percussions aériennes (1986-1993-1994) et *Morte di Borromini*, pour orchestre avec récitant (1988), sont respectivement classés dans « Musique vocale » et « Compositions pour orchestre, avec solistes ». Dans *Carte da suono* (recueil de textes de Salvatore Sciarrino, paru en 2001), les écrits sur ces deux œuvres intègrent la section « Notes de Théâtre », soulignant la portée représentative de ces deux compositions.

2. Opéra en un acte (2006-2008). Création : janvier 2008, Mannheim (éd. Rai Trade).

3. Opéra en un acte (2006-2008). Création : octobre 2008, Wuppertal (éd. Rai Trade).

4. Citons les deux ouvrages de référence pour notre article : *Le figure della musica, da Beethoven a oggi*, Milan : Ricordi, 1998 et *Carte da suono (1981-2001)*, sous la dir. de Dario Oliveri, introduc-

Figure 1

Salvatore
Sciarrino :
« Vanitas »
(Ricordi,
1981),
« Rosa »,
mesures
115-119

© Casa Ricordi,
Milano.
Tous les
exemples sont
reproduits avec
l'aimable
autorisation
de l'éditeur.

(1981). Les trois œuvres qui précèdent, *Amore e Psiche. Opera in un atto* (1972, livret d'Aurelio Pes), *Aspern. Singspiel in due atti* (1978, livret de Giorgio Marini et Salvatore Sciarrino, d'après Henry James) et *Cailles en sarcophages. Atti per un museo delle ossessioni* (1980, livret de Giorgio Marini), contiennent les prémices de ce qui sera sa recherche future du théâtre musical : la matière sonore, les timbres, l'élaboration de musiques préexistantes, l'atmosphère et la dimension onirique et surréelle des livrets. Dans *Aspern*, par exemple — dénommé « Singspiel » par le compositeur, à cause de la présence de parties récitées et chantées — se dessine cette prédilection de Sciarrino pour une contemporanéité de plans (parlé/chanté) et une pluralité d'allusions stylistiques (James, *Les Papiers de Jeffrey Aspern* ; Da Ponte, *Les Noces de Figaro* ; « canzoni da battello », chansons vénitienes du XVIII^e siècle).

DU VIDE À L'INVISIBLE

À partir des années 1980, l'effectif réduit sera un dénominateur commun entre les partitions du théâtre musical, de *Vanitas* (1981) jusqu'à *Infinito Nero* (1998) : déjà pour *Aspern*, il existe une version pour ensemble réduit avec une voix de soprano et six instruments (*Aspern Suite*, 1979). Pour *Macbeth* (2002), le chef d'orchestre Marco Angius précise, dans son ouvrage *Come avvicinare il silenzio*, qu'« au terme d'une gestation qui a duré plus de vingt ans, les grands effectifs orchestraux et choraux ont été ramenés à une formation avec deux ensembles instrumentaux réduits et six voix solistes⁸. »

Avec *Vanitas. Natura morta in un atto* (1981)⁹, et plus encore avec *Lohengrin. Azione invisibile* (1982-84), prend forme une écriture et une conception du théâtre sciarrinien qui constituent cette *dramaturgie intime*. Angius précise encore à ce sujet que « cette particulière dramaturgie de l'écoute, ramenée aux potentialités évocatrices et hallucinatoires des fantômes acoustiques sciarriniens, trouve justement en *Vanitas* l'un de ses sommets inoubliables¹⁰. » C'est aussi à la même époque que Sciarrino confie progressivement, dans ses nombreux écrits (recueillis en 2001 dans *Carte da suono*), ses théorisations sur son langage musical et son concept d'*écologie d'écoute*. Le compositeur inaugure, avec *Vanitas*, une sorte d'action théâtrale *intérieure*. Il utilise l'expressivité propre de la voix pour une recherche de gestes sonores descendants et d'articulations mélodico-rythmiques, jamais éloignées de la signification du texte et du contexte dramaturgique — ainsi dans *Rosa*, la voix — avec les instruments en écho — (p)rend en elle cette image de plaisir qui s'évanouit : « ...Mundi delicias / Docent fugaces » (figure 1). L'anamorphose d'une mélodie de chanson américaine (*Stardust*), qui soutient l'œuvre, renvoie à cette idée de plaisir fugace (« ...flamme fumeuse¹¹ ... ») Comme l'écrit le compositeur, « les fleurs sont les vrais protagonistes de *Vanitas*. Les chansons, sur le plan de la musique, représentent un peu l'équivalent des fleurs : certainement belles, mais éphémères. [...] la chanson cueille un instant qui met à nu la fragilité de l'homme¹². » Cette spatialisation du vide (mental, intérieur) trouve dans l'écriture dépouillée, éthérée de Sciarrino une expression singulière : « Avec *Vanitas*, j'ai

tion de Gianfranco Vinay, Palerme : Novocento ; Rome : CIDIM, (coll. *Dialoghi musicali*), 2001. Toutes les citations ont été traduites en français par l'auteur.

5. *Carte da suono*, op. cit., p. 281-282.

6. *Ibid.*, p. 281.

7. *Ibid.*, p. 279.

8. Marco Angius, *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*, Rome : RAI-Eri, 2007, p. 156. Nous renvoyons à cet ouvrage pour tout approfondissement analytique au sujet de : *Vanitas* (chapitre III), *Lohengrin* (chapitre IV), *Infinito nero* (chapitre VI), *Luci mie traditrici* (chapitre VIII), *Macbeth* (chapitre IX). Nous travaillons actuellement à la traduction française de cet ouvrage.

9. Pour voix, violoncelle et piano. Livret sur fragments anonymes et de G. L. Sempronio, G. B. Marino, R. Blair, J. De Sponde, M. Opitz, J. C. Gunter, C. von

(S'accorge che il suo gemere chiama.)
fa paio con il vento. Allora

Andromeda

souhaité un théâtre de plus en plus pauvre, autrement dit, construit sur presque rien, ou uniquement sur la puissance suggestive du drame. C'est un théâtre qui concentre toute sa force dramatique dans le langage musical, et où l'on aboutit à l'intériorisation du théâtre dans la musique¹³.

Vanitas veut aussi dire vide. Et cette idée de vide, cette zone interdite d'une jouissance impossible, crée un espace scénique idéalisé autour d'un personnage (souvent une femme) qui est au centre de l'atmosphère du vide. Dans *Lohen-grin*¹⁴, la notion de double s'ajoute à celle de vide : Elsa est à la fois son rêve du bien-aimé et sa réalité inavouée, l'espace du dedans (Elsa) et du dehors (paysage sonore, bruits de la nature — animaux de la nuit, eau, vent — images de l'écoute) créant un contrepoint troublant. Où est-elle ? Dans quel temps ? — (Où sommes-nous ?) — Dans quel lieu ? C'est un vide pathologique, sans autre issue que sa propre intime folie, sa réalité onirique. L'action est invisible. Car le temps s'arrête, ou mieux, il n'y a plus de possibilité d'élaborer une conscience d'un temps directionnel et causal : par exemple, les scènes 1 et 2 (nuit de noces) précèdent l'atteinte

de Lohengrin (scène 3). La représentation de ce drame ne cherche rien d'autre que sa propre essence, n'a pas besoin de se représenter, elle se présente à nous en nous à travers nous car « le monde n'existe pas, seule la conscience de comment nous le voyons existe ». *Lohengrin* est une « cosmogonie sonore, entièrement vocale » construite comme un montage¹⁵.

VERS UN THÉÂTRE MINIMAL

En 1990, Sciarrino retourne au mythe laforgeien avec *Perseo e Andromeda*. *Opera in un atto*, pour quatre voix et sons de synthèse en temps réel. C'est le premier opéra dans lequel il utilise l'électronique. Comme l'écrit Susanna Pasticcini, « le sujet de l'opéra ne repose pas sur la version traditionnelle du mythe, mais sur la lecture que Jules Laforgue nous propose dans un récit intitulé *Perseo et Andromède, ou le plus heureux des trois* (œuvre posthume, 1887)¹⁶. » Dans cet ouvrage, la volonté d'intérioriser la représentation théâtrale dans la musique elle-même trouve dans l'électronique un nouveau moyen d'expression qui arrive à exprimer l'horizon de

Grimmelshausen, ré-élaborés par Sciarrino.

10. Angius, op. cit., p. 92-93.

11. Extrait du texte du cinquième mouvement. « Lo spettacolo invisibile » (Pulsis stellariis).

12. Salvatore Sciarrino, Gianfranco Vinay, « L'impossibilità di divenire invisibili » (L'impossibilité de devenir invisibles) in *Carte da suono*, op. cit., p. 79.

13. Salvatore Sciarrino, Gianfranco Vinay, « La costruzione di l'arête invisibile » (entretiens avec Salvatore Sciarrino sur le théâtre musical et la dramaturgie), *Livret du Festival d'Automne*, Paris, décembre 2000, p. 6.

l'atteinte (de Persée) et l'impossibilité de la rencontre (avec Andromède). La construction dramaturgique et l'écriture musicale (vocale, instrumentale, électronique) révèlent cette valence émotionnelle négative du personnage (Andromède), otage d'une forme de conditionnement auquel elle reste attachée. La partition est riche de ces figures vocales typiques de l'écriture sciarrinienne (glissandi descendants, note tenue expirée dans des groupes de notes très rapides descendantes, mordants, quasi parlato...). Les échos de l'électronique soulignent et créent tout un jeu de renvois et d'allusions/filissions sonores qui suscitent chez l'auditeur cette ambivalence entre espace intérieur (monologue et dialogue des personnages) et extérieur (les sons du paysage marin) (figure 2).

Tous ces doubles (dedans/dehors, réélirréel, homme/femme) se retrouvent amplifiés dans *Luci mie traditrici*. *Opera in un atto* (1996-98), car ils deviennent sujets/objets soumis à la cruauté de la rencontre (le traqueur sort de la Duchesse, poignardé par le Duc trahi). Le drame de Giacinto Andrea Cicognini, *Il tradimento per l'onore* de 1664, est la source d'inspiration de cet opéra (sur un livret de Sciarrino), initialement prévu autour de la figure et de la musique de Gesualdo. De ces premières esquisses ont été élaborés *Le voci sottovetro* (1998), pour voix et instruments, et la pièce *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria*. *Musica per l'opera dei pupi* (1999)¹⁷.

Dans *Luci mie traditrici*, Sciarrino se sert de l'intrigue de Cicognini pour en extraire l'essence de la dimension tragique. Ici aussi, la musique devient miroir de l'espace acoustique qui entoure et renferme les personnages. Le compositeur explique au sujet de son opéra : « Sa force réside dans l'expression du chant, dans la création d'un style vocal. Un style renouvelé. Normalement, les instruments offrent le support principal : ici, les voix sont centrales, et tout autour gravitent les autres sons. Constellations lacérées qui matérialisent les flux de conscience. Nous avons presque l'impression d'ouïr ce que les personnages entendent autour d'eux. Les spectateurs eux-mêmes savent ce qui se passera, ils connaissent l'inéluctable. Ils retrouvent le non-lieu magique de la représentation, l'identification qui nous sort de nous-mêmes¹⁸. » L'utilisation et la réélaboration d'une élégie de Claude Le Jeune, *Qu'est devenu ce bel ail qui mon âme éclairait* (1608) ouvre *Luci* (prologue, avec une voix de soprano qui chante derrière la scène) et se représente dans les *Intermezzi* — un dans le premier acte, deux dans le deuxième — de manière de plus en plus évanescente (utilisation accrue de sons har-

Figure 2

Salvatore Sciarrino : « Perseo e Andromeda » (Ricordi, 1990), extrait de la page 8.

moniens dans l'écriture instrumentale). Ces fenêtres accentuent quelque part les discontinuités dans le déroulement de l'action, tout en évoquant un rapprochement inquiétant entre beauté et évanescence, amour et mort. Dans le livret de *Luci* se réalise ce dédoublement si caractéristique du théâtre musical de Sciarrino, visant une dramaturgie anti-rétorique.

Cette dramaturgie atteint un état d'altération beaucoup plus intime dans *Infinito nero*. *Estasi di un atto* (1998) — d'après les fragments de Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607)¹⁹. *Infinito nero* s'ouvre avec un espace sonore suspendu, presque vide, expression de l'atteinte (l'inspiration-expirations de la flûte, pulsations-coups de langue des bois). Après cette introduction — une sorte de mise en scène — la voix (mezzo-soprano) fait une brève apparition à la mesure 44 (première fenêtre), puis, à partir de la mesure 90, elle s'exprime dans un langage syntaxiquement altéré (répétition de mots et de phrases, discontinuité du discours) (figure 3). Le monologue exclut toute forme de perception du monde extérieur, le personnage n'était probablement pas conscient de la présence des autres, car nous sommes aussi (ici) témoins non reconnus par ce flux émotionnel du personnage. Bien que cette agitation verbale puisse être lue comme une manifestation hystérique par certains (le musicien lui-même dit avoir été influencé par une lecture du neurologue français Charcot) ou comme l'expression d'un épisode maniaque (le débit verbal associé à la superposition d'idées et d'images variées), il est tout à fait intéressant de comparer l'écriture vocale dans

Infinito nero avec cette description que fait le médecin et psychologue français Pierre Janet des agitations verbales psychasthéniques : « La conscience plus grande de l'agitation verbale amène comme conséquence ce sentiment du désir et de l'impulsion. Il me semble aussi qu'elle transforme l'expression verbale elle-même : le sujet qui, comme l'hystérique, n'a pas conscience de ce qu'il dit, ne se surveille pas, ne s'arrête pas et parle à haute voix ; le psychasthénique, qui sent l'absurdité de ses paroles, essaye de les retenir, lutte contre elles et les arrête en partie. Il en résulte que ce langage est souvent réduit à une pure parole intérieure. [...] La plupart parlent au-dedans d'eux-mêmes : ils disent souvent que quelque chose parle dans leur tête ou dans leur estomac, ce n'est une inspiration étrangère qu'ils sentent

Figure 3
Salvatore Sciarrino : « Infinito nero » (Ricordi, 1998), mesures 92-93.

14. Pour soliste (voix de femme), instruments et chœur d'hommes. Livret d'après les *Moralités légendaires* de Jules Laforgue (*Lohengrin, fils de Parsifal*, 1880). Il est articulé en un prologue, quatre scènes et un épilogue.

15. Carte da suono, op. cit., p. 83. En plus de l'analyse de Marco Angius (op. cit.), Suggerissons l'article de Giuliano Dazzi « Action invisible. Drame de l'écoute » in *Entre-temps* n° 9, décembre 1990, p. 117-134. Dossier Sciarrino, avec les textes de M. Kaltenacker, G. Peason, et un entretien avec S. Sciarrino.

16. Susanna Pasticcini, « Cohérence musicale et unité de la dramaturgie dans Perseo e Andromeda de Salvatore Sciarrino » in *Musiques vocales en Italie depuis 1945 : Esthétique, relations, texte-musique, techniques de composition* (Actes du colloque des 29 et 30 novembre 2000, Université Marc Bloch de Strasbourg), sous la dir. de Pierre Michel et Gianrico Casualdo et Sciarrino, Milan, 2000, p. 15.

17. Il s'agit d'un ensemble de compositions (inspirées de Gesualdo et Sciarrino) pour la musique du théâtre de marionnettes siciliennes. L'œuvre est écrite pour voix de femme, quatre de saxophones (s, a, t, bar) et percussions.

18. Carte da suono, op. cit., p. 108.

19. Maria Maddalena de' Pazzi, Le parole dell'estasi, éd. par Giovanni Pozzi, Milan : Adelphi, 1984. Maria Maddalena de' Pazzi était une aristocrate religieuse issue d'une noble famille florentine, canonisée en 1690.

en dedans²⁰. » Le livret donne voix à cette parole intérieure, plongée dans une écriture instrumentale expression de l'espace physiologique : respirations-expirations, battements du cœur (*tongue-ram*)²¹, trémolos. Le silence arrête le flux des mots : les sons de la parole trouvent dans le silence un enfouissement obscur dans lequel ils disparaissent pour renaître à nouveau, flux sans cesse renouvelé dans cette intermittence périodique. Les indications du livret ne préconisent pas d'actions précises pour la mise en scène. Elles proposent seulement, à la fin, une description des mouvements de Maria Maddalena, de ses contorsions délirantes, de ses agitations motrices, échos des agitations verbales :

« Hélas, en vivant je meurs (*silence*) oh, oh, oh (*sil.*) / (*s'arrêtant elle se met assise*) / voilà, je suis à terre (*sil.*) je ne peux descendre plus bas (*sil.*) et ainsi (*sil.*) o sage folie (*sil.*) / (*en ouvrant les bras elle se relâche complètement, immobile. Puis, elle commence à se débattre : des gestes et des mouvements par lesquels elle semble se consumer, pendant un moment*) ».

Avec *Infinito nero*, et plus tard avec *Macbeth*, le dépouillement du livret et la distillation de la matière sonore deviennent deux aspects emblématiques de ce théâtre musical *mental*, dans lequel « le spectateur/auditeur est amené à rentrer dans la sphère émotive-psychologique des protagonistes jusqu'à l'excès méta-réaliste de sensations fictives ultra-désorientées (jusqu'à leur implosion/explosion dans une atmosphère reconstituée de manière abstraite²²). » *Macbeth. Tre atti senza nome* (1976-2001) est le fruit d'une longue période de gestation. Créé en 2002 à Schwetzingen, il s'agit d'un drame *sans nom*, car aucune langue ni cœur — écrit Sciarrino — ne réussissent à en parler. Le théâtre de *Macbeth* s'élève à l'expression de ce tragique qui hante nos vies, et pour cela il est intemporel. Le compositeur nous incite à sortir de notre indifférence, car « le théâtre peut devenir un engagement. Sa magie fait du public une seule personne, et rien n'arrive à construire et réveiller comme peut le faire un théâtre du nouveau²³. » Le concept de double, d'obsession, du pouvoir anéantissant, de la solitude, trouvent dans la conception

Discographie sélective

- *Aspern suite*. S. Rigacci (soprano), Contempoensemble, M. Ceccanti (dir.), Arts — Italia [ARTS 47591], 2000.
- « *Histoires d'autres histoires* » : élaborations et transcriptions (J. S. Bach, D. Scarlatti) ; *Terribile e spaventosa storia del principe di Venosa*. C. Gai (voix), A. Caiello (soprano), M. Caroli (flûte), J. Faralli (percussion), Quartetto Prometeo, Lost Cloud Quartet (quatuor de sax), Zig Zag Territoires [ZZT 040802], 2004.
- *Infinito nero — Le voci sottovetro*. S. Turchetta (mezzo-soprano), C. Sini (voix pour la lecture des *Lettere poetiche* de Torquato Tasso), Ensemble Recherche, Kairos [KAI 0012022], 2000.
- *Lohengrin*. (1982/84), D. Lumini (voix), Gruppo Strumentale Musica d'Oggi, S. Sciarrino (dir.), Stradivarius [STRAD57006], 2007 (1984)¹.
- *Luci mie traditrici*. A. Stricker (soprano, Duchesse Malaspina), O. Katzameier (baryton-basse, Duc Malaspina), K. Wessel (contre-ténor, L'Invité), S. Jaunin (baryton, Domestique), Klangforum Wien, B. Furrer (dir.), Kairos [0012222KAI], 2001.
- *Luci mie traditrici*. J. Saito (soprano, Duchesse Malaspina), T. Sharp (baryton-basse, Duc Malaspina), G. Tchernova (mezzo-soprano, L'Invité), R. Heiligtag (baryton, Domestique), B. Gabriel (soprano, Voix derrière le rideau), Ensemble Risognanze, T. Ceccherini (dir.) Stradivarius [STRAD33645], 2003.
- *Perseo e Andromeda*. S. Cooper (Andromeda), S. Turchetta (Il drago), P. Vollestad, C. Stabell (Perseo), C. M. Carneci (dir.), Ricordi [CRMCD1059], BMG P 2000.
- *Vanitas*. S. Turchetta (mezzosoprano), R. Filippini (violoncelle), A. Pestalozza (piano), Ricordi [CRMCD 1015], 1991.

dramaturgique et musicale du compositeur une réalisation optimale. Au début de l'acte III, un exemple illustre cette dramaturgie intime. C'est la nuit — *senza tempo*, indique le début de la partition. La scène s'ouvre avec un espace sonore à peine audible : les deux violoncelles, l'un dans la fosse, l'autre sur la scène²⁴, se répondent sur un matériau qui préannonce, comme un *double*, celui de la partie chantée par le chœur. En trois entrées, espacées et plongées dans les

20. Pierre Janet, *Les Névroses*, Paris : Flammarion, 1909, p. 68-69.

21. *Coup de langue* (flûte, hautbois, clarinette). La section initiale (mesures 1-43) qui prépare l'entrée de la voix — mesure 44

45

SUL PALCO

Fl. in Do
Ob.
Cl.
Sax. t.
Tr.b.
Perc. Lastra
Pf.
Vno
Vc.
Lady

na mac-chia

Figure 4

Salvatore Sciarrino : « *Macbeth* » (Ricordi, 2001), entrée de Lady Macbeth, mesures 45-49, acte III.

timbres sciarriniens, le chœur nous dévoile le somnambulisme de Lady Macbeth : « La voici qui vient, plongée dans son sommeil. / Regardez ! Elle a les yeux ouverts / Oui, mais la vue est éteinte » (mesures 13 ; 32-33 ; 37-41). Lady Macbeth ne rentre qu'à la mesure 46 (figure 4), sur une figure caractéristique du style de l'auteur (note tenue, crescendo *dal nulla*, glissandi chromatiques en fermeture), exprimant, par son obsession délirante, l'homicide de Banco : « Une tâche / une autre tâche / va-t'en, maudite / va-t'en, je te dis ».

ÉCOUTE (CONGEDO)

La vue est éteinte, chez Lady.

Les yeux sont trompeurs, dans *Luci mie traditrici*.

« Nous n'avons plus besoin de voir, mais seulement d'écouter », écrit Sciarrino.

C'est un théâtre renouvelé, un théâtre de l'intime que Sciarrino nous propose d'écouter. Une invitation à repenser la tragédie en musique. En nous, d'abord.

(« *L'anima si trasformava nel* ») – créé, selon l'expression de Sciarrino, un espace d'*azzerramento percettivo* (une remise à zéro de notre perception).

22. Angius, op. cit., p. 208.

23. *Carte da suono*, op. cit. p. 111.

24. La partition prévoit en effet deux groupes orchestraux, l'un dans la fosse, l'autre sur la scène.

25. Salvatore Sciarrino, *Programme du Festival d'Automne à Paris*, 31 octobre-4 décembre 2000, p. 6

Extrait du catalogue « Théâtre Musical » de Salvatore Sciarrino (éditions Ricordi et Rai Trade)

- *Amore e Psiche*. Opéra en un acte (1972). Livret de A. Pes. Création : Milan, 2 mars 1973. Durée : 45'. Partition (132039), livret (132043). Editions Ricordi.
- *Aspern*. Singspiel en deux actes (1978). Livret de G. Marini et S. Sciarrino, d'après H. James. Création : Florence, 8 juin 1978. Durée : 1 h 40. Partition (132780), livret (132782). Editions Ricordi.
- *Cailles en sarcophage*. Actes pour un musée des obsessions. Opéra en trois parties (1980). Livret de G. Marini. Création (version définitive) : Venise, 17 octobre 1980. Durée : 1 h 30. Partition (133031), livret (133126). Editions Ricordi.
- *Vanitas*. Nature morte en un acte (1981). D'après des fragments anonymes et de G. L. Sempronio, G. B. Marino, R. Blair, J. De Sponde, M. Opitz, J. C. Gunter, C. von Grimmelshausen, réélaborés par S. Sciarrino. Création : Milan, 11 décembre 1981. Durée : 50'. Partition (133283). Editions Ricordi.
- *Lohengrin*. Action invisible (1982-84). Livret de S. Sciarrino (d'après J. Laforgue). Création (version définitive) : Catanzaro, 9 septembre 1984. Durée : 45'. Partition (133753), livret (133503). Editions Ricordi.
- *Perseo e Andromeda*. Opéra en un acte (1990), pour voix et sons de synthèse en temps réel. Livret de S. Sciarrino (d'après J. Laforgue). Création : Stuttgart, 27 janvier 1991. Durée : 1 h 10. Partition (135358). Editions Ricordi.
- *Morte a Venezia*. Etudes sur l'épaisseur spatiale (1991). Ballet en deux actes sur des musiques de J. S. Bach. Création : Vérone, 24 mai 1991. Durée : 1 h 10. Partition (135632). Réduction pour trois pianos (135635). Editions Ricordi.
- *Infinito nero*. Extase en un acte (1998). Fragments de Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607) réélaborés par S. Sciarrino. Création : Witten, 25 avril 1998. Durée : 30'. Partition (138130). Editions Ricordi.
- *Luci mie traditrici*. Opéra en deux actes (1996-98). Livret de S. Sciarrino, d'après *Il tradimento per l'onore* de Giacinto Andrea Cicognini (1664), avec une élégie de Claude Le Jeune (1608). Création : Schwetzingen, 19 mai 1998. Durée : 1 h 15. Partition (138034). Editions Ricordi.
- *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della Bella Maria*. Musique pour l'Opera dei Pupi (1999). Textes chantés anonymes et de S. Sciarrino. Création : Sienne, 24 juillet 1999. Durée : 1 h 15. Partition (138391). Editions Ricordi.
- *Macbeth*. Trois actes sans nom (2002). Livret de S. Sciarrino (d'après Shakespeare). Création : Schwetzingen, 6 juin 2002. Durée : 1 h 45. Partition (138801). Editions Ricordi.
- *Da gelo a gelo*. Opéra en un acte (2006). Livret : réélaboration de S. Sciarrino, d'après le journal d'Izumi Shikibu (poétesse japonaise du XI^e siècle). Création : Schwetzingen, 21 mai 2006. Editions Rai Trade.
- *Super flumina*. Opéra en un acte (2006-8). Création : Mannheim, janvier 2008. Editions Rai Trade.
- *La porta della legge*. Opéra en un acte (2006-8). Création : Wuppertal, octobre 2008. Editions Rai Trade.