

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2019

5

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 5

AÑO 2019



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

[?] Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260
Depósito Legal: V-4786-2008

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dirección

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Consejo de redacción

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Vocales

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna (Tenerife). Presidenta de la Sociedad Española de Musicología.

Alfredo Aracil. Universidad Autónoma de Madrid.

Leticia Armijo. Compositora, musicóloga y gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte.

Pierre Albert Castanet. Compositor. Musicólogo. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Mercedes Castillo Ferreira. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. College London. University of London.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València. Director del MUVIM.

Christine Esclapez. Musicóloga. Directora del Département de Musique et Sciences de La Musique, Université de Provence. LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art). Directora del Festival Architectures contemporaines, Université de Provence.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pilar Jurado. Cantante, compositora, productora, directora artística y ejecutiva de MadWomen Fest. Presidenta de la SGAE.

Jean-Louis Le Moigne. Investigador CNRS, París. Vice-présidente de APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Yván Nommick. Intérprete (de piano), Director de Orquesta, Compositor y Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3 (Francia).

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. MuRMULLO DE Sirenas. Arte de mujeres.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS).

Pepe Romero. Artista Plástico y Performer. Universidad Politécnica de Valencia.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor, Director de Orquesta y Pedagogo. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Portada: *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. *2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación*. Fotografía: **Mau Monleón Pradas**. Impresión sobre PVC. 256 x 160 cm

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Buenos Aires, Argentina



UNIVERSIDAD DE JAÉN



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Científicas y Argentina
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Técnicas (CONICET) de



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 5, Año 2019 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música. Coordinadora Internacional de Mujeres en el
Arte, ComuArte



MadWomanFest



Théâtre musical et matérialisme : *Atomtod* de Giacomo Manzoni

Pietro Milli
Musicologue

Chercheur associé au laboratoire Grhis (Université de Rouen)
Professeur certifié d'éducation musicale

Résumé. L'article est consacré à *Atomtod* (1964), troisième œuvre scénique de Giacomo Manzoni, abordant le thème de l'armement atomique et de ses enjeux politiques et sociaux. Après avoir évoqué le contexte historique dans lequel l'œuvre a été composée, nous avons étudié quelques aspects emblématiques de son livret, de sa musique et de sa mise en scène ainsi que ses analogies avec *Intolleranza* de Luigi Nono. Basé sur des documents d'archives (esquisses, articles de presse, une correspondance inédite), l'article vise plus particulièrement à illustrer en quoi cette œuvre relève de la poésie matérialiste du compositeur.

Mots-clés. Matérialisme, Giacomo Manzoni, *Atomtod*, théâtre musical italien, Luigi Nono.

Abstract. This article deals with *Atomtod* (1964), Giacomo Manzoni's third stage work, which addresses the theme of atomic weapons and its political and social issues. After evoking the historical context in which it was conceived, we studied some emblematic aspects of *Atomtod's* libretto, focusing on music and staging as well as its analogies with *Intolleranza* by Luigi Nono. Based on archival documents (sketches, press articles, an inedited correspondence), the present article specifically aims at illustrating to what extent this work refers to the composer's materialistic poetics.

Keywords. Materialism, Giacomo Manzoni, *Atomtod*, Italian music theatre, Luigi Nono.

Si nombre de musicologues ont souligné le caractère matérialiste de l'univers musical de Giacomo Manzoni⁵⁴² (Milan, 1932), évoquant à la fois ses

* Fecha de recepción 27.03.2019 / Fecha de aceptación 04.06.2019.

⁵⁴² Voir notamment SANTI, Piero : « La materia di Manzoni », in *Nuova rivista musicale italiana*, vol. XX, n° 1, janvier-mars 1986, pp. 81-93 ; PESTALOZZA, Luigi : *Musique, rupture*, traduit de l'italien par Ludmila Acone, Éditions Delga, Paris, 2012, pp. 294-295 ; FENEYROU, Laurent : « Musiques informelles, musiques négatives. Sylvano Bussotti, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Giacomo Manzoni, Franco Evangelisti », in DONIN, Nicolas et FENEYROU, Laurent (dir.) : *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Symétrie, Lyon, 2013, vol. I, pp. 735-776.

expérimentations et son engagement en tant qu'intellectuel organique au sein de la société italienne, et si le compositeur lui-même a qualifié l'une de ses phases créatrices (1962-1972) de « matiériste »⁵⁴³, rares sont les études qui ont analysé ce concept à même l'œuvre⁵⁴⁴. Dans cette étude, nous tenterons non pas de jauger la pertinence de cette catégorie pour l'œuvre que nous allons présenter, mais de comprendre en quoi *Atomtod* représente un moment crucial dans la réflexion du compositeur sur le matiérisme, conçu comme adhésion au matérialisme issu de la pensée marxiste et comme philosophie de l'art⁵⁴⁵.

Contexte

Atomtod (1964) a été créé à la Piccola Scala de Milan le 27 mars 1965 sous la direction de Claudio Abbado. L'œuvre a vu le jour dans un contexte national et international qu'il est important de préciser, afin de mieux comprendre la manière dont elle s'inscrit dans la pensée politique et musicale de Manzoni.

Dans *La Bombe atomique et l'avenir de l'homme*⁵⁴⁶, publié en 1958, le psychiatre et philosophe allemand Karl Jaspers consacre près de cinq cents pages au sujet des risques d'une guerre nucléaire, mais aussi aux enjeux d'une paix universelle, s'inscrivant ainsi dans la tradition kantienne de *La Paix perpétuelle*. Plus particulièrement, Jaspers souligne l'importance d'une prise de conscience politique, notamment de la part de l'Organisation des Nations Unies, afin de répondre de manière globale aux menaces encourues. Sa réflexion cible un point crucial. La course aux armements a des implications liberticides, les différents états n'ayant que le choix de se ranger du côté des détenteurs de la bombe, se soumettant ainsi à leurs volontés, ou de la produire eux-mêmes, pouvant alors constituer une menace pour l'humanité toute entière :

Pour que l'homme ne perde pas sa liberté, il ne faut pas dissimuler la possibilité que dans un proche avenir il soit nécessaire de se décider à choisir entre la domination totalitaire ou la bombe atomique. L'alternative possible entre totalitarisme et bombe atomique ou entre destruction de la liberté de vivre une vie digne de l'homme et disparition possible de l'humanité entière doit être envisagée.⁵⁴⁷

Atomtod, dont le titre allemand signifie « mort atomique », instaure implicitement un parallèle entre les victimes du génocide nazi et celles des bombes atomiques à Hiroshima et Nagasaki. Le totalitarisme, comme l'utilisation de la bombe atomique, mène à la négation la plus cruelle des libertés humaines. Il en ressort ainsi une critique de l'image édulcorée des

⁵⁴³ MANZONI, Giacomo : *Musica e progetto civile. Scritti e interviste* (1956-2007), sous la direction de Raffaele Pozzi, Le sfere, Milan, 2009, p. 464.

⁵⁴⁴ Voir par exemple FENEYROU, Laurent : « ...la révolution ne renie pas la beauté... Musique et marxisme dans l'Italie d'après 1945 », in *Résistances et utopies sonores*, sous la direction de Laurent Feneyrou, CDMC, Paris, 2005, pp. 149-180.

⁵⁴⁵ Pour une étude sur le concept de matiérisme chez Giacomo Manzoni, voir MILLI, Pietro : *Giacomo Manzoni : son œuvre et sa poétique*, thèse soutenue à l'Université de Rouen en 2018 sous la direction de Pierre Albert Castanet et de Laurent Feneyrou.

⁵⁴⁶ JASPERS, Karl : *La Bombe atomique et l'avenir de l'homme*, traduit de l'allemand par Edmond Saget, Buchet/Chastel, Paris, 1958.

⁵⁴⁷ *Ibid*, pp. 134-135.

États-Unis, vus exclusivement comme libérateurs généreux par une partie de la population dans l'Italie de l'après-guerre⁵⁴⁸. À ce propos, le choix de créer *Atomtod* vingt ans après le bombardement des deux villes japonaises est significatif.

En 1962, la crise des missiles de Cuba ne fait que rendre plus tangible le risque d'une guerre nucléaire. Le Parti communiste italien se range ouvertement derrière Cuba, invitant à la grève et aux manifestations contre la politique américaine. Avec Luigi Nono, Luigi Pestalozza, Franco Donatoni et Piero Santi, Manzoni sollicite le Président du Conseil Amintore Fanfani pour que l'Italie prenne position dans le cadre de l'ONU. Quelques jours avant le début de la crise, et pendant toute sa durée, se déroule le Second Concile œcuménique du Vatican, moment capital dans le processus de renouvellement engagé par l'Église catholique. Les enjeux, militaires ou religieux, sont désormais d'ordre planétaire : ces deux instances sont incarnées dans *Atomtod* par les personnages du général et du prêtre, faisant partie de l'élite de privilégiés qui échapperont au désastre nucléaire.

Si 1963 inaugure une période de détente entre les deux blocs, qui se concrétise par l'installation d'une communication directe entre la Maison Blanche et le Kremlin, et par le traité de Moscou, et si l'exhortation à la paix se manifeste également par l'encyclique *Pacem in Terris* de Jean XXIII, l'année suivante suscitera un foisonnement culturel né d'une profonde remise en question sociétale et destiné à laisser une trace durable. La publication de *L'Homme unidimensionnel* (1964) de Herbert Marcuse, sous-titré *Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, constituera un point de repère incontournable pour de nombreux militants de gauche. Marcuse analyse les aspects coercitifs des sociétés capitalistes, étudie l'appauvrissement de la pensée et du langage de l'homme unidimensionnel, subjugué par les nouveaux médias, condamne les abus de la raison instrumentale, aboutissant à une coïncidence factice entre réel et rationnel, diagnostique le mauvais état de la critique, absorbée et annihilée par l'ordre en place, et revient ponctuellement sur l'un des symptômes de cette société : la mode des abris anti-atomiques, censés garantir la survie aux quelques personnes pouvant se le permettre. Le passage suivant, par exemple, évoque les principaux enjeux d'*Atomtod* :

Les forces antifascistes qui ont battu le fascisme sur les champs de bataille se sont servis par la suite avec grand profit des savants, des généraux et des ingénieurs nazis : elles ont eu l'avantage d'être les héritières historiques du fascisme. Il y a eu d'abord l'horreur des camps de concentration et maintenant on entraîne les hommes à des conditions de vie anormales – à une existence souterraine, à absorber tous les jours une nourriture radio-

⁵⁴⁸ Virginio Puecher, metteur en scène d'*Atomtod*, affirme avoir « écarté l'idée que l'œuvre devait être nécessairement anti-américaine (cela pour éviter les interprétations trop restrictives) », PUECHER, Virginio : « La mise en scène d'*Atomtod* et le travail de Svoboda », BABLET, Denis (dir.) : *Josef Svoboda, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1970, p. 250. Cependant, il nous semble qu'une critique de l'impérialisme américain est implicite dans toute l'œuvre, même si celle-ci ne se déroule pas aux États-Unis.

active. Un prêtre chrétien déclare que l'on ne va pas à l'encontre des principes chrétiens si l'on empêche par tous les moyens possibles notre voisin d'entrer dans notre abri atomique. Un autre prêtre chrétien déclare au contraire qu'on doit le faire entrer dans l'abri. Qui a raison ? De nouveau la rationalité technologique se situe en dehors et au-delà de la politique et de nouveau elle se situe faussement, car dans les deux cas, elle sert la politique de la domination.⁵⁴⁹

Deux jours après le premier essai nucléaire chinois (16 octobre 1964), Günther Anders achève ses *Discours sur les trois guerres mondiales*. À la fois hommage aux morts des guerres mondiales et admonestation sur les dangers des armes nucléaires, cet écrit étudie les liens entre le développement de l'armement nucléaire à l'échelle planétaire et les logiques du capitalisme. La bombe atomique, comme les autres produits de consommation, serait le résultat d'un processus incessant de perfectionnement, ayant pour conséquence une obsolescence rapide des marchandises. Dès lors, la nécessité de consommer au plus vite tout produit, quelle qu'elle soit sa nature, ne ferait pas d'exception : « La tâche de toute industrie est d'assurer et de stimuler, voire de fabriquer, la demande et la consommation de ses produits : par exemple, la tâche de l'industrie des boissons est, grâce à la publicité, de soulager notre soif, ou tout simplement de la stimuler. Ce principe s'applique à tout, y compris aux engins d'anéantissement⁵⁵⁰. » Le rôle de la publicité dans les dynamiques belliqueuses a retenu également l'attention de Manzoni. Évoquant la genèse d'*Atomtod*, le compositeur mentionne l'apparition d'une mode des abris anti-atomiques aux États-Unis :

Dans l'Italie des années 1960, on discutait beaucoup de la mode des refuges anti-atomiques qui avait éclaté depuis peu aux États-Unis. Dans ce pays, ceux qui en avaient les moyens n'hésitaient pas à se faire construire des refuges, dans lesquels ils étaient persuadés –grâce à la publicité envahissante des sociétés de production – de sauver leur peau en cas de guerre atomique.⁵⁵¹

1964 est aussi l'année de publication de *Pour comprendre les médias*⁵⁵² de Marshall McLuhan. La célèbre maxime – « le médium, c'est le message » – présente dans cette étude sur la communication, et plus généralement sur les « prolongements technologiques de l'homme », s'adapte parfaitement à *Atomtod*. Avant que la bombe atomique explose, et alors qu'un grand écran est projeté sur scène, la voix du speaker rassure les personnes qui n'ont pas pu se réfugier dans les abris : « Écoutez-moi / tout alarmisme est injustifié / on

⁵⁴⁹ MARCUSE, Herbert : *L'Homme unidimensionnel* (1964), traduit de l'anglais par Monique Wittig et l'auteur, Les Éditions de Minuit, Paris, 1968, pp. 103-104.

⁵⁵⁰ ANDERS, Günther : « La Mort. Discours sur les trois guerres mondiales » (1964), traduit de l'allemand par Ariel Morabia, *Hiroshima est partout*, Le Seuil, Paris, 2008, p. 488. Nous tenons à rappeler que Luigi Nono a mis en musique des textes de cet auteur dans *Canti di vita e d'amore* (1962), pour soprano, ténor et orchestre.

⁵⁵¹ MANZONI, Giacomo : *Parole per musica*, L'Epos, Palerme, 2007, p. 43.

⁵⁵² MCLHUIAN, Marshall : *Pour comprendre les médias*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Le Seuil, Paris, 1977.

recommande le calme / aucun danger ne nous menace »⁵⁵³. Le contenu de ces phrases est non seulement faux, car la bombe atomique va bien exploser, mais aussi inutile. Bien plus que le sens véhiculé par les mots, c'est la présence rassurante de cette voix et de cet écran sur lesquels les plus démunis peuvent s'entendre et se voir représentés qui constitue le message du médium. Pour démasquer le faux-semblant des médias et pour critiquer la nature idéologique du message virtuel, les auteurs ont prévu deux indications de mise en scène : « La scène vide commence lentement à s'illuminer pendant que sur le fond apparaît un point de lumière qui s'agrandit peu à peu, jusqu'à atteindre, à la fin de la scène, les dimensions d'un énorme écran de télévision sur l'ouverture de scène »⁵⁵⁴, puis : « Sur l'écran apparaît flou, fluctuant, le visage d'un speaker qui acquiert graduellement netteté et relief »⁵⁵⁵. Insister sur le moment où le médium prend forme, sur la transition du réel au virtuel, signifie précisément mesurer l'écart entre données objectives et discours idéologisant :

Il s'agit ici d'une genèse de l'image télévisée du Speaker, qui met en relief la nature médiatisée de l'image elle-même, sa construction artificielle. Le fait que le visage du Speaker apparaît de plus en plus nettement indique que l'image elle-même [...] acquiert une présence, une propriété de *hic et nunc*, une agentivité écrasant la réalité dans laquelle elle est projetée. Par conséquent, le visage du Speaker, agissant dans le réel, l'envahit entièrement et devient complètement réel, tout en étant d'origine et de nature virtuelle.⁵⁵⁶

À propos de l'utilisation critique des médias, et plus particulièrement du cinéma, il est important de rappeler que le 29 janvier 1964 apparaît dans les salles américaines le film *Docteur Folamour ou comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe* de Stanley Kubrick, inspiré librement du roman *Two Hours to Doom* (1958) de Peter George. Le film, qui se déroule au cours de la Guerre froide, tourne en dérision la classe politique et militaire, responsable malgré elle de la destruction de l'humanité toute entière. Sorti dans les salles italiennes en avril 1964, ce film a probablement été vu par Manzoni avant la création d'*Atomtod*, même si le projet de son œuvre remonte à 1963, voire à 1962⁵⁵⁷.

Certaines analogies entre les deux œuvres sont en tout cas frappantes. Premièrement, dans les deux œuvres, il y a un parallèle entre l'utilisation de la bombe atomique et le génocide nazi, que ce soit par l'utilisation du titre allemand *Atomtod*, ou, chez Kubrick, par l'intermédiaire du personnage du

⁵⁵³ Livret d'*Atomtod*, MANZONI, Giacomo : *Parole per musica, Op. Cit.*, p. 204.

⁵⁵⁴ *Ibid*, p. 203.

⁵⁵⁵ *Ibid*, pp. 203-204.

⁵⁵⁶ ALBERT, Giacomo : « *Atomtod*: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni », in *Giacomo Manzoni: pensare attraverso il suono*, Mudima, Milan, 2016, p. 106.

⁵⁵⁷ La commande de l'œuvre date de 1963, mais Luigi Nono demande à Manzoni s'il a déjà commencé à y travailler dans une lettre manuscrite de 1962. Voir ALBERT, Giacomo : « *Atomtod*: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni », in *Giacomo Manzoni: pensare attraverso il suono, Op. Cit.*, p. 86.

Docteur Folamour, scientifique nazi suggérant aux hommes politiques de ne mettre à l'abri de la bombe atomique que quelques représentants de l'humanité. Deuxièmement, la contradiction, visuelle et sonore, est utilisée comme outil critique à la fois par Kubrick et par Manzoni. Dans *Atomtod*, des matériaux musicaux hétérogènes (air d'opéra, chant grégorien, jazz, etc.), représentant différentes classes, entrent en opposition avec le langage musical plus avancé pour reproduire les conflits existants dans la société. De plus, le décor souligne le contraste entre l'intérieur des abris anti-atomiques, où règne un luxe effréné, et tout ce qui se trouve au-dehors, espace de la catastrophe imminente. Dans *Docteur Folamour*, la contradiction est présente dans certaines images à l'effet comique, comme celle d'un panneau affichant la phrase « La paix est notre profession », juste au-dessus d'une escouade de militaires prêts à tirer. Mais la musique aussi se fait porteuse de significations politiques dans l'œuvre de Kubrick : alors que l'attaque atomique contre les Russes a été lancée, le capitaine Mandrake entre dans le bureau du général Buck en lui annonçant avec surprise que toutes les stations radios émettent de la musique jazz. La scène acquiert un ton satirique, voire tragi-comique, puisque le capitaine Mandrake dit peu après au général paranoïaque : « Si les Russes nous attaquaient, il n'y aurait pas d'émission civile. » Pourtant, il est trop tard : le général a déjà donné l'ordre de lancer une attaque nucléaire.

La démarche de Manzoni et de Kubrick est pourtant différente à bien des égards : les personnages d'*Atomtod* sont des idéal-types, comme l'indiquent leurs noms (Femme I, Homme I, etc.) et leurs costumes, et non pas des individus bien déterminés, comme dans le film de Kubrick ; dans *Docteur Folamour*, l'attaque atomique est déclenchée par un général psychotique, en proie à un délire persécutoire, alors que dans *Atomtod*, cette responsabilité ne pèse pas sur un sujet, mais sur la classe dominante toute entière, qui a créé les conditions pour que la bombe soit inventée et utilisée ; enfin, le caractère humoristique du film de Kubrick semble absent dans l'œuvre de Manzoni, du moins en ce qui concerne sa musique⁵⁵⁸. La critique adressée à la société de l'époque a par conséquent une portée différente. *Atomtod* dénonce, de manière peut-être plus abstraite et plus amère, les mécanismes de domination entre classes sociales, comme le démontre ce passage :

TOUS
l'éléphant se cache
dans la tanière du renard
// c'est bien
CHŒUR
// c'est bien
TOUS
et le renard s'installe
dans un œuf de poule
// c'est bien
CHŒUR

⁵⁵⁸ Virginio Puecher évoque la recherche d'un « équilibre entre la satire, la polémique et le paradoxe », voir PUECHER, Virginio : « La mise en scène d'*Atomtod* et le travail de Svoboda », in BABLET, Denis (dir.) : *Josef Svoboda, Op. Cit.*, p. 250.

// c'est bien
la poule s'enterre
dans la fourmilière parfaite
// c'est bien
CHŒUR
// c'est bien
(Le prêtre aussi)
et où ira la fourmi ?
(Tous sauf le prêtre)
// cela ne nous intéresse vraiment pas⁵⁵⁹.

Au contraire, il nous semble que *Docteur Folamour* montre, avec davantage d'humour et d'ironie, l'absurdité du fait que des choix individuels, réalisés par une toute petite élite, peuvent avoir des implications désastreuses pour l'humanité toute entière.

Comme nous l'avons évoqué, *Atomtod* est présenté aux spectateurs de la Piccola Scala le 27 mars 1965. La veille de sa création, le critique musical Rubens Tedeschi affirme dans les pages de *L'Unità* que l'œuvre relève de la « fantapolitique » : « Fantapolitique, et non pas science-fiction, puisque – comme dans *Docteur Folamour* – l'explosion de la bombe atomique et la destruction de l'humanité est présentée sous la forme d'une parabole actuelle et engagée »⁵⁶⁰. Puis, après la création, Tedeschi définit *Atomtod* comme « une admonestation lucide contre la bombe », se réjouissant de l'accueil du public, en dépit de quelques contestations :

Le succès a été très vif[...]. Bien évidemment, un petit groupe de nostalgiques du vieux temps (musical et non musical) a crié et braillé. Mais même cela a contribué au succès, car la plupart du public a été ainsi incitée à multiplier les manifestations de consensus⁵⁶¹. » Comme l'a remarqué Angela Ida De Benedictis, cette création a aussi représenté pour Claudio Abbado le commencement de sa carrière à la Scala et « son début dans le monde de l'avant-garde.⁵⁶²

1958 : publication de *La Bombe atomique et l'avenir de l'homme* de Karl Jaspers.

1960 : composition de *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*, pour cinquante-deux instruments à cordes, de Krzysztof Penderecki.

1962 : crise des missiles de Cuba ; Concile Vatican II.

1963 : « téléphone rouge » entre la Maison Blanche et le Kremlin ; traité de Moscou, interdisant partiellement les essais nucléaires ; encyclique *Pacem in Terris* de Jean XXIII ; assassinat de John Fitzgerald Kennedy à Dallas.

1964 : publication de *L'Homme unidimensionnel* de Herbert Marcuse ; publication des *Morts. Discours sur les trois guerres mondiales* de Günther Anders ; publication de

⁵⁵⁹ Livret d'*Atomtod*, MANZONI, Giacomo : *Parole per musica, Op. Cit.*, p. 202-203.

⁵⁶⁰ TEDESCHI, Rubens : « "Fantapolitica" alla Piccola Scala », *L'Unità*, samedi 27 mars 1965. L'article a été rédigé la veille de la création.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² DE BENEDECTIS, Angela Ida : « "Intelletto e amore... e intenzion nell'arte". Un viaggio nell'arcipelago scaligero di Abbado », *Claudio Abbado alla Scala*, Milan, Rizzoli, 2008, p. 29.

Livret

Pour Emilio Jona, avocat, poète, romancier et l'un des fondateurs du groupe *Cantacronache* à la fin des années 1950, *Atomtod* représente la deuxième collaboration avec Manzoni. En 1960, il avait en effet rédigé le livret de *La sentenza*, œuvre mettant en scène un épisode de la guerre sino-japonaise. Du point de vue dramaturgique, nous pouvons distinguer deux influences majeures dans le livret d'*Atomtod* : le théâtre expressionniste de Schoenberg et le théâtre épique de Brecht.

Dans *La Main heureuse* de Schoenberg, Manzoni voit les prodromes d'une conception théâtrale qui sera développée par la suite chez Meyerhold, Piscator, Brecht et Burian. Avec cette œuvre, Schoenberg s'est écarté selon lui du modèle wagnérien, et plus particulièrement de l'idée du *Gesamtkunstwerk* comme produit de l'esprit d'un seul individu, et a en même temps ouvert la voie à un théâtre engagé, pouvant critiquer, transfigurer ou sublimer les problématiques de la société :

En se servant du mythe, il a détruit le mythe ; en se glissant dans l'exaspération expressionniste d'un climat dont il s'était nourri, il l'épuise en indiquant les moyens pour dépasser la crise ; en concevant un drame engagé, à tous les niveaux, dans la mise au point d'une seule idée génératrice, il indique les chemins que devra parcourir le théâtre musical après *La Main heureuse*.⁵⁶³

L'influence brechtienne s'inscrit dans le sillage schoenbergien. Comme Brecht, Manzoni conçoit le spectacle théâtral comme la résultante d'apports différents (librettiste, compositeur, metteur en scène, costumier, etc.) s'intégrant dans une démarche commune. Le théâtre de Brecht naît en effet de « l'apport de la compétence de chacun à la réalisation d'un spectacle accompli dans chacune de ses parties », et vise à ce que « chaque parole, chaque geste, chaque son et chaque vision constituent la tesselle d'une mosaïque compacte⁵⁶⁴ ». Il serait donc fallacieux de scinder les influences esthétiques présentes chez le librettiste et chez le compositeur, car elles s'inscrivent, du moins dans les grandes lignes, dans une conception commune. Le théâtre de Brecht constitue un point de départ non seulement quant au principe de collaboration étroite entre différents professionnels, mais aussi sur le plan des contenus et des finalités de l'œuvre : « Avec Brecht, Manzoni recherche un théâtre critique, rationnel, dialectique, idéologique, engagé sur des questions brûlantes de société, scientifiquement construit, attentif aux rapports avec les autres⁵⁶⁵. » La portée critique de cette œuvre n'a sans doute pas d'égal dans la production de Manzoni. Si, dans *La sentenza* (1960) et dans *Per Massimiliano Robespierre* (1974), l'engagement du compositeur est médiatisé par une mise à distance géographique et temporelle, *Atomtod* prend pour cible l'actualité sans aucun

⁵⁶³ MANZONI, Giacomo : « *La Main heureuse*, un drame-laboratoire » (1967), in *Écrits*, textes réunis, traduits et annotés par Laurent FeneYROU, Basalte, Paris, 2006, p. 89.

⁵⁶⁴ MANZONI, Giacomo : « Brecht », in *Écrits*, Op. Cit., p. 358.

⁵⁶⁵ FENEYROU, Laurent : « *Dopo Brecht* », in *Musique et Dramaturgie*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2003, p. 239.

filtre, mis à part le caractère anonyme et universel des personnages. Nous pouvons donc y repérer sans aucune difficulté une critique cinglante du capitalisme, du consumérisme et du rapport dominant/dominé, mais aussi du rêve américain et des dérives potentiellement destructrices de la science.

Comme pour d'autres œuvres théâtrales, Manzoni met ici en musique un livret constitué de matériaux textuels différents. Cependant, à la différence de *Per Massimiliano Robespierre* (1974), les textes cités ne sont pas indiqués dans le livret. Jona s'est servi notamment de citations de l'Ancien Testament, d'un décalogue distribué à l'armée italienne pour faire face à une éventuelle guerre nucléaire, bactériologique ou chimique et de *Tropique du Cancer* d'Henry Miller, dont la phrase « Se noient abattoirs d'amour⁵⁶⁶ ». Publié pour la première fois à Paris en 1934, ce roman avait été censuré aux États-Unis jusqu'en 1961, car il transgressait la morale de l'époque par ses contenus sexuels explicites. En 1962, l'éditeur italien Feltrinelli le publie, mais l'impression est réalisée en Suisse et la quatrième de couverture indique que le livre est destiné uniquement aux marchés étrangers. Ce n'est qu'en 1967 que le roman est officiellement publié en Italie. La portée subversive du livret de Jona, annonciatrice de l'exigence de plus grandes libertés exprimée en mai 1968, apparaît donc encore plus importante : non seulement l'auteur du livret s'approprie un texte censuré, mais il met sur le même plan l'évocation de l'obscène, le discours religieux et l'alarmisme militaire. Une démarche analogue est présente dans la partition d'*Atomtod*. Alors que Jona mêle des matériaux textuels contrastants, Manzoni utilise des matériaux musicaux hétérogènes, visant à créer des contradictions dialectiques.

⁵⁶⁶ Voici le texte original de Miller : « On m'a éjecté du monde comme une cartouche. Un brouillard épais s'est installé, la terre est barbouillée de graisse figée. Je peux sentir la ville palpiter, comme si elle était un cœur extrait à l'instant même d'un corps tiers. Les fenêtres de mon hôtel sont infectées, il y a une puanteur aigre et lourde, comme si brûlaient des produits chimiques. Je regarde dans la Seine, et je vois boue et désolation ; les réverbères se noient, hommes et femmes meurent d'étouffement, les ponts sont couverts de maison, abattoirs de l'amour », MILLER, Henry : *Tropique du Cancer*, traduit de l'anglais par Paul Rivert, Denoël, Paris, 2000, pp. 78-79.

Première partie	Le constructeur surveille des ouvriers travaillant à l'abri anti-atomique, puis échange avec le propriétaire à propos du confort et du prix de l'abri.
	Le propriétaire choisit les personnes qui l'accompagneront dans l'abri anti-atomique parmi une foule venue l'admirer. Il s'agit d'un général, d'une femme séduisante (Slam), d'un serviteur et d'un prêtre. Ensemble, ils entonnent un chant pour célébrer l'abri.
	Femme I et Homme I montrent de l'inquiétude quant à leur avenir. Apparaît progressivement sur scène un grand écran, d'où le Speaker rassure les personnes restées en dehors de l'abri. Ensuite, Femme II et Homme II cherchent à en savoir davantage sur leur situation. Une escouade de soldats s'avance en chantant contre l'ennemi. Puis, les quatre individus s'unissent à un chœur dans un chant aux tonalités apocalyptiques.
Seconde partie	Des objets abandonnés indiquent que la plupart de ceux qui sont restés en dehors de l'abri ont fui. Un abri en forme de sphère apparaît sur scène. Homme II et Femme II cherchent à y rentrer, sans succès, alors qu'Homme I les observe. D'autres personnes s'approchent de la sphère, mais Homme II et Femme II finissent par arrêter leurs tentatives.
	À l'intérieur de la sphère, chacun occupe son temps différemment : le général et le constructeur jouent aux cartes pendant que le serviteur remplit leurs verres, le propriétaire cherche effrontément à séduire Slam et le prêtre fait des sermons. Entre-temps, le Speaker donne des instructions à la population pour qu'elle puisse survivre à l'explosion atomique.
	La bombe a dévasté la terre et semé la mort. Femme I, Homme I, Femme II et Homme II disparaissent les uns après les autres de la scène.
	D'autres abris sphériques apparaissent sur scène. Les personnes ayant survécu ressemblent à des automates et ont tous un sourire stéréotypé. Ils chantent tous ensemble, mais ils sont interrompus par des bruits de plus en plus fréquents.

Atomtod : structure et résumé des deux parties

Une autre caractéristique saillante de ce livret réside dans le style de langue utilisé. À la différence de *La sentenza* (1960), dont le livret est d'une grande lisibilité, *Atomtod* est constitué d'un texte rédigé dans un italien décousu,

fragmenté, presque toujours paratactique et riche en allusions. Le paroxysme est atteint dans la dernière scène, une fois la bombe explosée :

TOUS
oh soleil je vis enfin resplendissant
je vis oh terre enfin à nouveau née...
parce que moi et pas eux Mons... je vis
si nous tous sommes... je vis égaux dans...
oh ciel enfin je vi... azuré
oh soleil enfin radieux... je vis...
le créé tu vois la souverain... je vis beauté du créé
la beauté de l'homme... toutefois je vis...
seul Dieu est immort...
...omme son image... je vis... et semblable
en croupe au monde op là... n'est pas mort⁵⁶⁷...

Le message est clair. La langue des privilégiés ayant survécu à la bombe atomique est à l'image de la société qu'ils ont produite : broyée, divisée et dépourvue de sens. À Adorno d'affirmer en 1962 que « les artistes authentiques du présent sont ceux dont les œuvres font écho à l'horreur extrême »⁵⁶⁸.

Si *Atomtod* s'inscrit dans le présent, ce n'est pas seulement parce qu'elle porte le souvenir de cette horreur. Son actualité réside aussi dans le fait qu'elle suggère un avenir où les cataclysmes humains du passé pourraient se reproduire, sans doute à plus large échelle. L'auteur du livret, par l'utilisation d'une langue où les contradictions s'aplatissent jusqu'à s'effacer, rend plus palpable la possibilité de cet avenir catastrophique. Marcuse, en 1964, dénonce ouvertement toutes les techniques mises en œuvre par les pouvoirs dominants afin de lisser toute forme de pli dans le tissu social :

L'envahissement et l'efficacité de ce langage témoignent du triomphe de la société sur les contradictions qu'elle contient ; ces contradictions se renouvellent sans faire éclater le système social. Et c'est la contradiction franche et criante qui est transformée en formule de discours et en slogan publicitaire. La syntaxe de la réduction réconcilie les opposés en les accolant ensemble dans une structure solide et familière. J'essaierai de montrer que la « bombe propre » et que « les retombées atomiques inoffensives » ne sont que les créations extrêmes d'un style habituel.⁵⁶⁹

Parsemé de ces contradictions, le livret d'*Atomtod* s'approprie la langue des médias et la rhétorique du capitalisme florissant. « Une vie assurée / et hop là la guerre », affirme le propriétaire de l'abri anti-atomique, ce à quoi le constructeur lui répond : « parfait, slogan publicitaire »⁵⁷⁰.

⁵⁶⁷ Livret d'*Atomtod*, MANZONI, Giacomo : *Parole per musica*, Op. Cit., p. 228.

⁵⁶⁸ ADORNO, Theodor W. : « Les fameuses années vingt » (1962), *Modèles critiques*, Paris, Payot, 2003, p. 59.

⁵⁶⁹ MARCUSE, Herbert : *L'Homme unidimensionnel*, Op. Cit., p. 114.

⁵⁷⁰ Livret d'*Atomtod*, MANZONI, Giacomo : *Parole per musica*, Op. Cit., p. 197.

Les personnages de ce livret ont été savamment choisis pour représenter les logiques de domination inhérentes à cette société, mais aussi pour montrer que ses contradictions ne disparaîtront pas après une éventuelle guerre atomique. S'ils font partie d'une élite, les rescapés sont loin de former une société d'égaux : ils appartiennent inévitablement à la catégorie des dominants (propriétaire, général, prêtre, incarnant respectivement le pouvoir économique, politico-militaire et spirituel) ou des dominés (constructeur, Slam, serviteur). La spécificité de ces derniers consiste cependant dans le fait qu'ils ont consenti de plein gré à se soumettre, monnayant leur liberté avec leur survie. Ce choix a été aussi celui d'Homme 2 et de Femme 2, à la différence qu'ils n'ont pas pu, eux, se soustraire à la mort. Les derniers mots prononcés par Homme 2 témoignent d'une prise de conscience trop tardive, qui veut être aussi un enseignement moral pour le spectateur :

ma faute s'appelle
avoir supporté
avoir subi
s'être tu
avoir obéi
avoir accepté...⁵⁷¹

Ni théâtre de propagande, ni incitation à la révolution, *Atomtod* indique par la négative un chemin à parcourir vers davantage de liberté.

Musique et mise en scène

Comme nous l'avons évoqué, *Atomtod* s'inscrit pleinement dans la période de la carrière de Manzoni dite « matérialiste », selon l'expression du compositeur lui-même. Cette phase, qui s'ouvre en 1962 avec *Studio per 24*, pour orchestre de chambre, et qui se termine au début des années 1970, est caractérisée notamment par des expérimentations sur le plan timbrique, mais aussi par une recherche de nouvelles solutions dans l'exploitation phonétique du texte mis en musique.

Dans la partition de l'œuvre, des matériaux musicaux hétérogènes s'imbriquent dans une trame constituée par un langage qui, tout en s'inspirant de la *koiné* postsérielle⁵⁷², relève davantage de l'idiolecte du compositeur. Pour éclairer les finalités de la démarche de Manzoni, qui rejoint à bien des égards celle du librettiste, nous citerons longuement Laurent Feneyrou :

Cherchant à éveiller notre vigilance, Manzoni ouvre la voie à des expériences sur la modification de la notion de matériau phonique, absorbant le bruit de la langue et les sons d'origine verbale. [...] La matière parlée, ses qualités expressives et sémantiques, mais aussi ses propriétés

⁵⁷¹ *Ibid*, p. 227.

⁵⁷² Voir ALBERT, Giacomo : « Some Remarks about Serialism in *Atomtod* by Giacomo Manzoni », in *Archival Notes*, n. 2, 2017, p. 105-127.
https://www.researchgate.net/publication/320625599_Some_Remarks_about_Serialism_in_Atomtod_by_Giacomo_Manzonei

phonétiques et timbriques donnent le sens de la construction et favorisent la continuité des matières vocales, instrumentales et électroniques [...]. *Atomtod* finalise les techniques utilisées au début des années 1960 : densités variables, blocs sonores et rapports de masse. Mais l'œuvre, explicitement indifférente à l'orthodoxie sérielle, amalgame chant grégorien, *songs* à la Weill, danses à la mode, récitatifs caricaturaux, tradition lyrique italienne, mélodies sirupeuses, expressionnisme, menus croquis brechtiens, techniques schoenbergiennes dans leur veine sardonique, rares, mais décisives interventions électroniques sur scène et dans la salle, mais aussi dans les galeries, sous la scène, au-dessus du plafond et dans les corridors... Dans leur désarticulation et leur broiement, ces éléments de parodie dénoncent la société qui les produit pour les réifier avant de les anéantir, mais non pour les utiliser comme moyen de communication. Leur maniement n'est donc pas issu d'une volonté d'éclectisme, mais obéit à une fonction symbolique, qui trouve dans la réalité même du fait linguistique et musical son immédiateté et sa justification, et met ainsi à nu, rigoureusement, la vie de consommation et sa trame de mort. La multiplicité des poétiques et des langages, unifiée toutefois dans la série, suggère l'incommunicabilité, le marasme et le consensus d'une société divisée.⁵⁷³

Par sa conception musicale, *Atomtod* est un point de départ pour d'autres expérimentations de même nature chez le compositeur, tout en restant un *unicum* dans son œuvre, et témoigne – voire anticipe – des enjeux du débat entre la poétique moderniste et postmoderne. Quatre ans avant *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio, Manzoni soulève le questionnement sur la fonction de l'hétérogénéité des matériaux musicaux dans une œuvre, se situant, par sa musique avant ses écrits, à l'opposé de toute forme de poétique néoclassique et néo-tonale et de tout retour en arrière nostalgique. Dans *Atomtod*, le matériau musical a en somme une valeur politique : il signifie le clivage entre classes et invite à une réflexion critique sur la société, faisant abstraction d'une écoute hédonique.

Cependant, cette démarche ne faisait pas l'unanimité parmi les compositeurs italiens engagés dans le Parti communiste italien. Comme cette correspondance l'atteste, Luigi Nono s'est montré dubitatif envers les choix adoptés par Manzoni dans cette œuvre :

Cher Giacomo [...]. Réfléchis bien : à la façon actuelle d'indiquer la dissolution d'un monde. Tu penses, avec des airs-duos du XVIII^e – un monde nouveau, est-il possible aujourd'hui ? [...] Ici comme toujours le problème – réfléchis-y vraiment – chacune de tes scènes, chaque mesure, doit être la tienne, de ta nature actuelle et vit dans l'aujourd'hui – dans notre lutte continue – certes, chacun résout et fixe comment elle est et comment il le peut et se rend compte – mais ce serait splendide, si chacun d'entre nous inventait pour tout le monde.⁵⁷⁴

⁵⁷³ FENEYROU, Laurent : « *Dopo Brecht* » *Op. Cit.*, pp. 241-242.

⁵⁷⁴ Lettre manuscrite du 10 juillet 1964, Archivio Luigi Nono, Venise. Voir ALBERT, Giacomo : « *Atomtod: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni* », in *Giacomo Manzoni: pensare attraverso il suono*, *Op. Cit.*, p. 111.

Plus enclin au purisme stylistique, Nono croyait dans un engagement musical s'exprimant dans d'autres formes et de manière plus directe. Mais Manzoni, tout en tenant compte des remarques de son ami, avait déjà précisé les enjeux politiques et musicaux de cette œuvre dans cette lettre inédite, datant du 16 mars 1964 :

Cher Gigi,

Je voulais te dire que ta participation à mes problèmes avec la partition d'*Atomtod* (ce sera presque certainement le titre : que cela reste absolument entre nous) m'avait revigoré et aidé à voir clair ; et que j'avais eu de tes mots d'approbation et de critique une aide déterminante, qui produira sans aucun doute des résultats.

Je suis content que le livret t'ait plu : je pensais, à vrai dire, qu'un sujet de ce type ne t'aurait pas tout à fait plu, à cause de cette sorte de symbolisme, de ce caractère emblématique, qui généralisait, voire rendait abstraits, de nouveaux problèmes.

Le fait que tu aies été impressionné si positivement m'a confirmé au contraire dans ma conviction d'être juste⁵⁷⁵ : je pense vraiment qu'avec ce thème on a touché un problème central de la vie actuelle, bien qu'à travers une vision génériquement pacifiste, plus qu'expressément engagée. D'autre part, c'est le cas, je crois, où l'engagement se manifeste, plus qu'avec les mots dits ouvertement et les slogans, à travers le fait même de mettre l'homme face à un dilemme précis et lancinant, à propos duquel il doit prendre un choix, prendre conscience.

Je ne sais naturellement pas jusqu'à quel point la musique correspondra à ces intentions, seule la création pourra le dire. [...] Tes critiques à propos de 1700 sont justes : ce sera un élément parmi d'autres, comme d'ailleurs je l'avais déjà pensé.

Et toi ? Je suis persuadé que tu avances bien, et que quelque chose d'important se prépare. Il est vraiment temps d'intervenir avec des œuvres, des faits, des actions, des positions : et je crois que chacun de nous deux cherche à agir selon ses possibilités et sa sensibilité. Au revoir Gigi, et j'espère te voir bientôt, avec des résultats atteints et des idées pour l'avenir.⁵⁷⁶

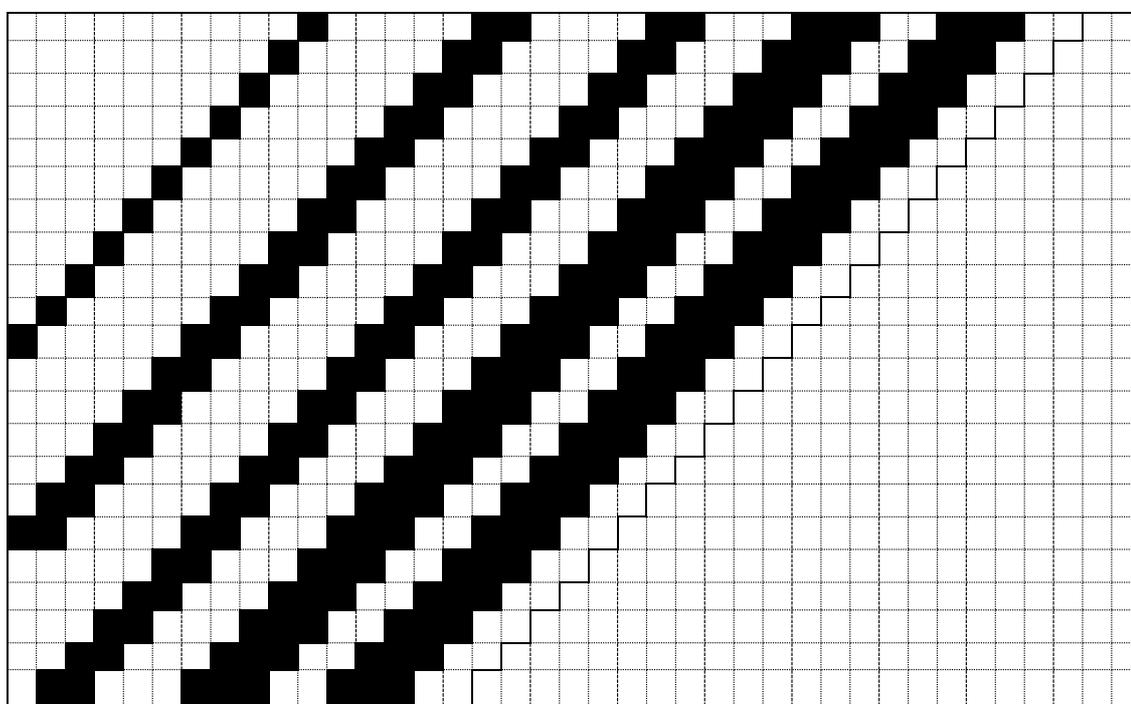
Dans cette lettre, Manzoni inscrit *Atomtod* dans une « vision génériquement pacifiste, plus qu'expressément engagée », ce qui pourrait sembler surprenant, compte tenu des enjeux que nous avons évoqués. Cependant, c'est par rapport au contexte bouillonnant de l'époque et au destinataire de cette lettre qu'il faut saisir la signification de cette phrase. Manzoni, comparant sa démarche à celle de Nono et à d'autres militants de l'époque, sous-estime sans doute la portée politique de son œuvre. *Atomtod* est bien une œuvre engagée, mais cet engagement n'apparaît pas de manière aussi virulente que dans *Intolleranza 1960* (1961) ou dans *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966).

L'approche matiériste du compositeur se manifeste non seulement par l'utilisation de langages musicaux différents, mais aussi par certaines techniques compositionnelles. À ce propos le Final orchestral de la première partie nous

⁵⁷⁵ Les mots soulignés sont de l'auteur.

⁵⁷⁶ MANZONI, Giacomo : lettre à Luigi Nono du 16 mars 1964, Archivio Luigi Nono, Venise.

semble emblématique. Manzoni conçoit cette section d'abord sous une forme graphique (Figure 4) : le matériau musical, représenté par des carrés ou des rectangles noirs, est réparti dans deux coordonnées, celle du temps (dans une mesure à 3/4) et celle du timbre. Se dessinent ainsi cinq diagonales qui diffèrent en longueur absolue, en taille des tasseaux (un, deux ou trois temps) et en écart relatif dans l'axe vertical ou horizontal. Le fait que la cinquième diagonale commence au moment où la première se termine indique une logique spiralaire. Comme chaque niveau sur l'axe vertical représente un instrument ou une famille instrumentale différente, la diversité timbrique est maximale. L'effet matiériste de ce Final consiste donc à la fois dans le processus de spatialisation du son, aboutissant à un étirement progressif et en forme de spirale de la matière sonore, mais aussi dans la diversité des couleurs orchestrales utilisées : il s'agit « d'une conception sculpturale de la composition, qui lance le développement d'une multiplicité de techniques de modélisation de la matière sonore à travers une forme graphique »⁵⁷⁷.



Atomtod : reproduction d'une esquisse du Final de la première partie

Concernant les aspects scéniques de cette œuvre, nous nous bornerons à évoquer quelques éléments pouvant éclairer notre propos, des études très approfondies ayant déjà été consacrées à ce sujet⁵⁷⁸. La scénographie (Josef

⁵⁷⁷ ALBERT, Giacomo : « *Atomtod*: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni », *Op. Cit.*, p. 103.

⁵⁷⁸ Voir PUECHER, Virginio : « La mise en scène d'*Atomtod* et le travail de Svoboda », in BABLET, Denis (dir.) : *Josef Svoboda, Op. Cit.*, pp. 249-263 ; JONA, Emilio : *sans titre, Autunno musicale trevigiano 1981*, Trévise, 1981 ; FENEYROU, Laurent : « *Dopo Brecht* », in

Svoboda), la mise en scène (Virginio Puecher) et les projections filmiques (Cioni Carpi) ont été conçues en coopération étroite avec le compositeur et le librettiste. Cette conception théâtrale, qui « résulte d'une modification des catégories de l'opéra traditionnel »⁵⁷⁹, car le travail d'équipe se substitue au travail « en chaîne » du librettiste, du compositeur et du metteur en scène, reflète à la fois la volonté de créer la plus grande cohésion entre les différentes composantes du spectacle et de remettre en question, marxistement, le principe de la division du travail. Par conséquent, la densité de signification de l'œuvre réside principalement dans l'interaction constante entre éléments visuels et sonores. L'un des fondements de cette interaction, et sans doute le plus important, est constitué par l'idée d'atome, réalisée scéniquement par l'utilisation d'une sphère faisant office d'abri anti-atomique :

Cette sphère n'était que le premier élément d'un ensemble d'images prises dans notre monde occidental : la structure de l'atome, qui dominait comme un fétiche l'Expo de Bruxelles, certains accessoires didactiques avec lesquels on explique à l'école, réduite à un mécanisme élémentaire, la structure de l'univers physique, des images d'astrolabes en rotation, des sphères célestes de l'univers ptoléméen...⁵⁸⁰

Les projections renforcent ce symbolisme par des « images abstraites [...] reproduisant la chute de gouttes [...] qui parviennent à simuler l'idée d'atome »⁵⁸¹. Mais l'œuvre, comme nous l'avons évoqué, est aussi un assemblage de matériaux musicaux et textuels hétérogènes représentant une société atomisée : *Atomtod* véhicule ainsi une réflexion transversale sur la notion d'atome et plus généralement sur le concept de matière.

Atomtod et Intolleranza 1960

Avant d'étudier le caractère matiériste de cette composition, il n'est pas inutile d'évoquer quelques analogies entre *Intolleranza 1960*⁵⁸² et *Atomtod*, composées à distance de trois ans.

Du point de vue musical, Raymond Fearn souligne que « dans l'œuvre de Manzoni et dans celle de Nono [...], on peut voir une tentative remarquable de créer un théâtre musical en mesure de répondre au besoin d'une compréhension

Musique et Dramaturgie, Op. Cit., pp. 239-243 ; ALBERT, Giacomo : « *Atomtod*: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni », Op. Cit., p. 85-111.

⁵⁷⁹ FENEYROU, Laurent : « *Dopo Brecht* », Op. Cit., p. 239.

⁵⁸⁰ PUECHER, Virginio : « La mise en scène d'*Atomtod* et le travail de Svoboda », in BABLET, Denis (dir.) : *Josef Svoboda*, Op. Cit., p. 251.

⁵⁸¹ MADESANI, Angela : « Cioni Carpi: artista e cineasta in CARMEL, Luciano et MADESANI, Angela (dir.) : *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, Il Castoro, Milan, 2002, p. 137.

⁵⁸² « Composé de décembre 1960 au 7 mars 1961, *Intolleranza 1960*, action scénique en deux parties d'après une idée originale d'Angelo Maria Ripellino, est créé, avec scandale, le 13 avril 1961 à La Fenice (Venise), sous la direction de Bruno Maderna, mise en scène de Vaclav Kaslik, décors et costumes d'Emilio Vedova, scénographie de Josef Svoboda », FENEYROU, Laurent : « *Dopo Brecht* », Op. Cit., p. 230.

critique des problèmes contemporains »⁵⁸³. Cette exigence d'un théâtre engagé s'allie chez les deux compositeurs à l'utilisation du langage musical hérité de l'école de Vienne. Cependant, comme nous l'avons montré, Nono, défendant une position puriste quant au choix du matériau musical, s'est montré sceptique vis-à-vis des emprunts stylistiques réalisés par Manzoni.

Le livret, davantage fragmentaire dans l'œuvre de Nono, présente dans les deux œuvres un caractère profondément dramatique, comme la référence à Hiroshima le souligne : dans *Intolleranza 1960*, c'est la compagne de l'émigrant qui évoque les affres de la bombe atomique (II, 2) ; dans *Atomtod*, c'est le sujet même de l'œuvre qui s'inscrit dans ce souvenir. Toutefois, si *Intolleranza 1960* met en scène un drame individuel, *Atomtod* représente un drame à portée universelle, comme le thème et les personnages choisis par Manzoni (Femme I, Homme I, etc.) le mettent en exergue. Quant à la scénographie, confiée à Jozef Svoboda, nous pouvons remarquer la présence dans les deux œuvres du dispositif scénique de la sphère et l'utilisation d'écrans et de projections, même si les représentations d'*Intolleranza 1960* ont changé en fonction des lieux de création⁵⁸⁴. Nono et Manzoni ont cherché ici à fusionner les éléments musicaux et visuels, visant à créer des liens cohérents entre différentes formes artistiques.

Atomtod et le matérialisme

À la lumière des éléments musicaux, dramaturgiques et scénographiques que nous avons évoqués, il est sans doute plus aisé de comprendre en quoi *Atomtod* relève d'une pensée matérialiste. Cinq dimensions du matérialisme sont ici convoquées : philosophique, politique, historique, scientifique et esthétique.

Premièrement, les auteurs déploient une critique cinglante de l'idéologie. Celle-ci se manifeste sous différentes formes (idéologie religieuse, militaire et capitaliste), mais présente au moins deux caractéristiques fondamentales : elle est expression de rapports de domination et elle vise à créer une vision trompeuse de la réalité, que Marx illustre à travers l'image inversée qui se produit dans une *camera oscura*. Dans *Atomtod*, ces deux éléments font l'objet d'une critique que l'on peut qualifier de matérialiste, dans la mesure où elle montre que les rapports de domination ne sont pas donnés naturellement, car ils ont une base matérielle (celle du système capitaliste) et que l'idéologie vise à perpétuer ses mécanismes. Ce type de critique s'emploie donc à mettre en évidence toutes les contradictions inhérentes au système dominant, non pas en les dénonçant directement, mais plutôt en exacerbant leurs caractéristiques. À ce propos, Virginio Puecher a affirmé que tout le spectacle était caractérisé par un « climat de travestissement idéologique »⁵⁸⁵. Le luxe des abris anti-atomiques

⁵⁸³ FEARN, Raymond : *Italian Opera since 1945*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997, p. 82.

⁵⁸⁴ Lors de la création à Venise, des projections de tableaux d'Emilio Vedova remplacent les témoignages visuels sur l'oppression colonialiste en Afrique et en Corée prévus initialement par Nono. À Boston, « l'image cinématographique d'un réseau de télévisions en circuit fermé, relié à deux ateliers, à la salle et à la scène, se substitua aux diapositives vénitienes », FENEYROU, Laurent : « *Dopo Brecht* », *Op. Cit.*, pp. 231-232.

⁵⁸⁵ PUECHER, Virginio : « La mise en scène d'*Atomtod* et le travail de Svoboda », *Op. Cit.*, pp. 254.

et le désespoir de ceux qui n'y ont pas accès, ou le discours sécurisant des médias et la catastrophe imminente, sont des exemples des contradictions que l'idéologie vise à masquer.

Deuxièmement, dans les intentions des auteurs, *Atomtod* est une œuvre qui doit s'inscrire dans le présent politique national et international : « Dans un certain sens l'œuvre voulait être un avertissement, mais elle voulait aussi démystifier ce climat d'angoisse et d'attente inéluctable propre aux années de la guerre froide, de culture en crise et en voie de désengagement, de gaullisme et de kennedysme »⁵⁸⁶.

Si l'histoire récente est évoquée indirectement par l'allusion au génocide nazi, et si le souvenir d'Hiroshima est présent à l'esprit des auteurs, c'est l'actualité politique la plus récente qui constitue le véritable matériau de départ pour la conception de l'œuvre. Mais nous pouvons affirmer, inversement, qu'*Atomtod* se propose d'agir sur les infrastructures matérielles qui l'ont elle-même déterminée. À la différence de *Per Massimiliano Robespierre* (1974), où la distance dans l'espace et dans le temps crée une rupture par rapport à l'actualité que l'on veut tout de même solliciter, *Atomtod* établit une circularité directe dans le présent musical et politique.

Troisièmement, par ses enjeux universels, cette œuvre est également une réflexion sur l'histoire, ou plus précisément sur la fin de l'histoire que l'homme pourrait provoquer par une mort atomique, comme l'évoque le titre de la composition. Comme *Atomtod* le montre, cette histoire est avant tout celle du rapport entre dominants et dominés. Dès lors, deux voies sont indiquées au spectateur par le biais de deux couples de personnages (Homme 1 et Femme 1 et Homme 2 et Femme 2) : soit accepter l'état des choses tel qu'il est, renoncer à sa liberté et se soumettre à la classe dominante, soit s'engager pour renverser les rapports de domination et faire ainsi avancer l'histoire. Son cheminement est d'ailleurs illustré par les emprunts stylistiques employés par le compositeur, qui vont du Moyen Âge à l'époque contemporaine. Écouter *Atomtod* signifie alors reparcourir ce chemin pour réfléchir à sa poursuite.

Quatrièmement, l'idée d'atome, omniprésente dans cette œuvre, conduit le spectateur à réfléchir en même temps sur les structures matérielles de la société et sur le concept de matière comme entité physico-chimique. La fission nucléaire permettant l'explosion de la bombe atomique devient en quelque sorte une métaphore. Elle illustre d'une part les implications du progrès technique sur les rapports entre les hommes, d'autre part elle symbolise le fait qu'une société scindée, tel un atome, ne peut que conduire à sa propre destruction. Pour transcrire cette idée dans l'œuvre, le matériau musical et textuel doit lui-même s'atomiser, ce qui explique qu'*Atomtod*, tout en étant régie par une logique unitaire solide, apparaît au premier abord dans sa fragmentation.

⁵⁸⁶ *Ibid*, p. 250.

Pietro Milli

Enfin, quant aux techniques musicales relevant de la poétique matiériste du compositeur, nous avons déjà évoqué l'utilisation d'emprunts stylistiques, la spatialisation du matériau musical et l'exploitation des phonèmes du texte comme éléments musicaux. Manzoni a précisé aussi que *Studio 2* (1962-1963), pour orchestre, dont les matériaux ont été adaptés dans *Atomtod*, a constitué un moment clé de sa carrière, car le sérialisme laisse ici la place à une nouvelle conception du son :

Je pense que la première œuvre ayant représenté un tournant clairement repérable a été *Studio 2* pour orchestre, où j'ai jeté en l'air ces concepts de paramètres fixes et où je suis parti d'un concept de matière bien plus libre et abstrait, en construisant ce morceau par des superpositions, des contrastes, des combinaisons de matériaux timbriques, de masses, ce que l'on retrouvera dans les œuvres ultérieures pour quelques années.⁵⁸⁷

Ces expérimentations musicales, liées à une réflexion sur la politique, la société, l'histoire et la science, font donc de cette œuvre l'une des plus emblématiques de la conception matiériste du compositeur.

⁵⁸⁷ MANZONI, Giacomo : « Musica nuova per una nuova società. Colloquio con Giacomo Manzoni di Raffaele Pozzi », in *Musica e progetto civile. Scritti e interviste (1956-2007)*, Op. Cit., p. 448.