



HAL
open science

Laborintus II de Luciano Berio pensé comme un laboratoire social

Simon Marsan

► **To cite this version:**

Simon Marsan. Laborintus II de Luciano Berio pensé comme un laboratoire social. *K : Revue trans-européenne de philosophie et arts*, 2021. hal-03522502

HAL Id: hal-03522502

<https://hal.science/hal-03522502>

Submitted on 12 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Simon Marsan

Laborintus II

de Luciano Berio

pensé comme un laboratoire social

ABSTRACT: In this article, we'll suggest some general ideas about nature and culture concepts. Those concepts will be to link with the music of Luciano Berio (1925-2003). This initiation hopes to bring out a Lucretian approach in the *Laborintus II* (1965) of Berio. And also we'll hope to bring out an implied social ecology dimension in this work.

Keywords: Lucrèce ; Luciano Berio ; Laborintus ; écologie ; sociale

« Rien ne naît de rien, par miracle divin ».

Lucrèce, *De rerum natura*

La dimension écologique prend aujourd'hui une place essentielle dans notre société. Pourtant les combats actuels suivent une trajectoire qui semble se dessiner progressivement depuis l'apparition du néologisme prononcé en 1866 par le darwiniste allemand Ernst Haeckel qui précise :

« Nous entendons par écologie la science des relations des organismes avec le monde environnant, auquel nous pouvons rattacher toutes les "conditions d'existence" au sens large. Ces dernières sont de nature organique ou inorganique et jouent toutes [...] un rôle prépondérant dans la conformation des organismes car elles les contraignent à s'adapter à elles¹ ».

Initialement, cette définition d'Haeckel a été prononcée lors d'une période marquée par le matérialisme historique de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Bien avant cela, on note dans les écrits de Lucrèce, et de ses contemporains épicuriens, une approche qui est déjà matérialiste, envisageant le corps comme matière de l'esprit. Aujourd'hui, dans l'imaginaire collectif ce sont les manifestations écologistes des années 1960-1970 allant de pair avec la révolution culturelle qui semblent être retenues. Nous nous intéresserons d'ailleurs à une œuvre musicale émanant de cette période que nous mettrons en lien avec la pensée de Lucrèce dans laquelle la pertinence d'une pensée écologique semble déjà présente. La pièce que nous

¹ Ernst Haeckel, *Général Morphologie der Organismen*, 1966, trad. fr. dans Ariane Debourdeau, *Les Grands textes fondateurs de l'écologie*, Paris, Flammarion, 2013, p. 53-54, repris dans Ariane Debourdeau, « Aux origines de la pensée écologique : Ernst Haeckel, du naturalisme à la philosophie de l'Oikos », in *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, vol. 2, n°44, L'Harmattan, 2016, p. 35 [en ligne] url : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-ideespolitiques-2016-2-page-33.htm> [consulté le 27.05.2021].

étudierons dans cette relation est *Laborintus II* (1965) pour récitant, chœur mixte, ensemble de dix-sept musicien.nes et électronique, composé par Luciano Berio (1925-2003), pour la musique, et Edoardo Sanguineti (1930-2010), pour le texte, à la suite d'une commande de l'O.R.T.F. pour le 700^e anniversaire de Dante. Luciano Berio qui a beaucoup composé dans le domaine de l'opéra et plus généralement pour la voix qu'elle soit comprise dans l'effectif instrumental ou sous-entendu par lui, qui a œuvré toute sa vie à questionner l'histoire récente de son pays, l'Italie, dans un combat contre les idées qui ont fait le fascisme, pour plus de démocratie, propose avec *Laborintus II* une œuvre qui condense tous ces intérêts passés et à venir présents dans son catalogue. Cependant, vouloir parler d'écologie à travers cette pièce n'est pas évident puisque rien ne nous précise que Berio faisait preuve d'un engagement écologiste tel que nous l'abordons aujourd'hui en premier lieu comme sauvegarde de l'environnement, ou science environnementale. Berio n'a pas trouvé d'intérêt dans le travail de compositeurs comme Raymond Murray-Schafer (1933-) qui développeront le concept de « paysage sonore » dans les années 1970. Pourtant, la polysémie terminologique de l'écologie révèle une pertinence de l'enjeu écologique chez Berio, non pas à travers un champ d'étude sur la Nature comme faune et flore, mais comme écosystème social. Une relecture de la pièce *Laborintus II* en lien avec les bouleversements écologiques d'aujourd'hui, permettent d'en révéler la réflexion d'une écologie sociale. La société serait donc considérée comme un écosystème d'interactions qui, par leur force naturelle, permettrait d'agir, ou plutôt de réagir, à la sauvegarde de notre milieu environnemental. D'une certaine manière, sans écologie sociale, il ne peut y avoir de transformation de nos comportements vis-à-vis de l'environnement. C'est à ce niveau de la réflexion que la pensée de Lucrèce prend tout son sens par la pensée matérialiste du lien entre le corps et l'esprit : il faudrait donc réorienter l'esprit pour faire agir le corps différemment. L'article se proposera donc d'analyser la pièce de Berio à travers le prisme de cette corrélation d'une réflexion pour une écologie sociale en lien avec la pensée de Lucrèce.

Le texte sera divisé en quatre parties. La première partie sera consacrée à une réflexion autour du paradigme nature-culture. Ce paradigme nous permettra de repenser l'interaction entre ces deux phénomènes en amont d'une réalisation écologique. Nous verrons également qu'au milieu de cette relation, la musique semble être caractérisée par son intermédialité. Cet intermédiaire paradigmatique nous guidera vers son interprétation dans *Laborintus II* que ce soit au niveau du texte, ou de la musique. Mais l'interprétation théorique ne pourra pas être sans lien avec l'analyse pratique de *Laborintus II* de Berio. De fait, la première se prolongera inexorablement dans la deuxième, ce qui constituera une seule et même partie, la deuxième de notre texte. Dans cette partie, l'accent sera mis sur la présence et la pertinence de l'Enfer dantesque de notre société. Cet aspect infernal se concrétisera dans la troisième

partie dans laquelle le contexte de l'œuvre sera révélé pour mettre en évidence la pertinence d'une écologie sociale par son actualisation. Cette dernière partie se proposera de montrer en quoi les réflexions d'hier peuvent être vectrices d'engagement pour aujourd'hui.

Laborintus II est une pièce de Luciano Berio qui fait suite à un recueil de poème d'Edoardo Sanguineti publié en 1956 et intitulé *Laborintus*, en même temps qu'elle est l'aboutissement d'un triptyque de deux autres pièces — *Passaggio* (1962) et *Esposizione* (1963). Il y a une filiation entre ces trois pièces que ce soit au niveau textuel ou musical, pour lesquels on peut trouver des éléments repris d'une pièce à l'autre, ou que ce soit au niveau d'un problème de poétique² que Berio et Sanguineti ont formulé pour *Passaggio* et qui les mena à réaliser les deux pièces suivantes. Ce « problème de poétique » serait celui d'un questionnement de la société initialement bourgeoise dans *Passaggio* puis plus globalement consommatrice, marquée par un capitalisme généralisé dans *Laborintus II*. Pour le support textuel, Berio collabore à nouveau avec Sanguineti avec qui il avait déjà travaillé pour la réalisation de *Passaggio*, et dont certains textes apparaissaient également dans un montage réalisé par Umberto Eco pour *Epifanie* (1961). Le recueil de poème *Laborintus* (1956) du poète italien, faisait beaucoup référence à Dante, pour lequel l'auteur était devenu un spécialiste, c'est alors presque naturellement que Berio, avec l'accord de Sanguineti, en choisit le texte pour en devenir la base de son *Laborintus II* pour célébrer l'anniversaire de Dante. Sanguineti ajouta à son premier texte des extraits de *La Vita Nuova*, *Il Convivio*, et l'*Inferno* issu de la *Divina Commedia* de Dante, ainsi que d'autres références textuelles issues d'époques, de cultures et d'auteurs différents — *Canto XLV* d'Ezra Pound, fragments de la Bible, extraits de textes de T. S. Eliot, entre autres — dans des langues différentes — italien, latin, anglais, français et allemand — pour en renforcer son aspect herméneutique pluriel. Le support musical s'éloigne peu de l'effet cosmopolite proposé par la richesse sémantique du texte. *Laborintus II* croise une écriture qui garde des traces de l'influence sérielle des années 1950, avec des passages connotés comme des réactualisations stylistiques du madrigal chromatique monteverdien, des « séquences jazz », ou des parties dans lesquelles

² Rf. « *Passaggio non è nato come elaborazione musicale di un libretto preesistente, né come costruzione di un libretto ad hoc per una musica già tutta pensata. Sanguineti e Berio inseguivano da tempo, come si è detto, ciascuno per conto proprio, una immagine e un tema: dal loro incontro e da una serie di lunghe rielaborazioni è nata questa azione musicale. Così per gli autori Passaggio è stato un punto di arrivo nel senso che entrambi vi hanno individuato la soluzione concreta di un problema di poetica* », Umberto Eco, « Introduzione a "Passaggio" », in Enzo Restagno, *Berio*, EDT, Turin, 1995, p. 71 ; « *Passaggio n'est pas née comme élaboration musicale d'un livret, ni comme construction d'un livret pour une musique déjà toute pensée. Sanguineti et Berio poursuivaient depuis longtemps, comme on l'a dit, chacun de leur côté, une image et un thème : de leur rencontre et d'une série de longues réélaborations, est née cette action musicale. Ainsi, pour les auteurs Passaggio était un point d'arrivée, car tous les deux y ont trouvé la solution concrète d'un problème de poétique* », traduction Giordano Ferrari, in Giordano Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, préface de Françoise Escal, « Univers musical » dir. Anne-Marie Green, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 45.

l'électronique impose sa présence. Nous sommes face à un objet que l'on pourrait qualifier de musique théâtrale et peut-être moins de théâtre musical puisque c'est ici la musique qui structure le mieux le discours, qui guide l'aspect sémantique théâtralisé. On peut également envisager cette pièce comme une bibliothèque-monde, une encyclopédie en quelque sorte, à la manière des livres d'Umberto Eco, ou même de Jorge Luis Borges. Berio souhaite surtout montrer la complexité de notre monde, du sien en 1965 en plein essor de la société de consommation en temps de Guerre froide. Ce mélange illustre un des sens du titre : *Laborintus* ou l'idée d'un Labyrinthe dantesque, mais également lucrécien, entre nature et culture.

I

Dans un entretien réalisé avec Rossana Dalmonte, Luciano Berio explique à propos d'une autre de ses œuvres — *Coro* (1976) —, qu'il observe la transition « de la nature qui, péniblement, devient culture, du "cru" en train d'être "cuit" » (Berio, 2010). En faisant référence à un texte de Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1964), Berio explicite sa démarche qui est celle d'observer « [les] langages collectifs [...] qui se maintiennent [...] indépendamment des individus qui les parlent et qui s'en servent comme des phénomènes naturels » (p. 20). Berio souhaite, dans cette œuvre, envisager la musique comme lien social qui, selon lui, est à mettre en parallèle avec « toute expérience humaine [...], c'est-à-dire qu'en harmonisant et en transformant la nature et la culture, [la musique] est à la fois pratique et empirique, mais qu'elle atteint en même temps les couches profondes de notre être » (p. 21). La nature précéderait la culture en cela qu'elle est constituée de forces qui se concrétiseraient dans des expressions, des manières de communiquer, d'agir, d'être propres à la construction d'une culture. Cependant, à d'autres moments, c'est la culture qui amène à définir le rôle de la nature, notamment lorsqu'une révolution culturelle amène les participant.es à définir leur propre langage de communication. En somme, c'est une certaine harmonie qui est recherchée dans les échanges entre nature et culture, ce que Lévi-Strauss semble proposer en évoquant le système d'alliance et de réciprocité de la nature et de la culture comprise dans les échanges de procréation et de parenté (Lévi-Strauss, 1948).

L'harmonie recherchée serait elle-même comprise dans ce qui est appelée la nature humaine. Ce concept de « nature humaine » a été abondamment expliqué dans la littérature depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui. Il ne sera donc pas question ici de faire une historiographie philosophique de ce concept mais bien d'en faire ressortir quelques aspects qui nous ont semblé pertinents dans notre étude. Ainsi, nous partirons de ce que nous propose Rousseau lorsqu'il parle de la nature humaine. La réflexion qu'a menée Rousseau aurait été une amorce de ce que sera la révolution ethnologique dont on peut observer les balbutiements scientifiques durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Si le concept de nature est avant

tout très subjectif et peut alors révéler bien des choses différentes chez Rousseau, une de ces interprétations proposerait l'idée que le lien social serait une étape intermédiaire entre la nature et la culture, ce qui rejoindrait donc le concept de nature humaine³. Rousseau dit d'ailleurs :

Il ne faut pas prendre les recherches, dans lesquelles on peut entrer sur ce sujet, pour les vérités historiques, mais seulement pour des raisonnements hypothétiques et conditionnels, plus propres à éclaircir la nature des choses qu'à en montrer la véritable origine, et semblables à ceux que font tous les jours nos physiciens sur la formation du monde⁴.

Il est intéressant de constater dans cette citation de Rousseau qu'il reprend une pensée déjà formulée par Lucrèce, d'abord dans le choix des mots — la nature des choses correspond au titre éponyme traduit du fameux *De rerum natura* en latin de Lucrèce —, et enfin dans l'étude physique du monde qu'a menée Lucrèce dans son livre.

En tentant de trouver une analogie de cette nature humaine avec la musique, il est à remarquer que cette dernière serait, selon Berio, ce lien social entre nature et culture. La musique est comme l'être humain, elle appartient aux deux catégories, plus encore, elle constitue l'état intermédiaire parfait entre les trois catégories — nature-être-culture — qu'elle relie dans leur réciprocity commune. Par la musique, on peut noter la relation entre nature et culture mais aussi entre nature et être, ou être et culture, entre autres. Au-delà d'une définition de ce qu'est la musique, chose impossible en peu de mots, c'est surtout l'éveil d'une polysémie terminologique et relationnelle qui est alors mise en avant. Berio dit pour parler de la musique que « l'art n'a jamais été sourd à l'histoire ; le monde civil, avec aussi toute ses crises, se transforme comme un corps vivant, comme une vérité Naturelle : élabore des symboles, des langages vivants et les objets de son existence⁵ », de sa culture. Il souligne cela lorsqu'il nous rappelle qu'il y a plusieurs manières de parler de la musique, en évoquant, par exemple, la pluralité des modes d'écoute ou encore la relation entre la musique et les sentiments qui peuvent être de nature extrêmement différente. De même, il y a autant de façons de définir la nature par l'état embryonnaire qui la caractérise, c'est-à-dire qu'elle n'est pas encore fixée, qu'elle n'est pas encore culturelle, ou plutôt qu'elle est pré-culturelle en cela qu'elle reste à l'état d'énergie primaire d'un champ de forces à travers ses interactions — nature politique, nature philosophique, etc. Enfin, on peut également évoquer la polysémie culturelle dont nous parle Lévi-Strauss dans son analyse des mythes (1964, p. 9) : selon la culture à laquelle on appartient, les

³ Rf. Rousseau, 1971, 185 p.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ « *L'arte non è mai stata sorda alla storia; il mondo civile, sia pure con tutte le sue crisi, si trasforma come un corpo vivo, come una vera Natura: elabora simboli, linguaggi viventi e gli oggetti della sua esistenza* », Luciano Berio, « Agli amici degli "Incontri Musicali" » (1958), in Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, sous la direction d'Angela Ida de Benedictis, introduction de Giorgio Pestelli, Einaudi, Turin, 2013, p. 15.

mythes la traversant et la constituant permettront de qualifier cette culture en la différenciant d'autres cultures dans lesquelles d'autres mythes apparaissent, ce qui rend le phénomène extrêmement complexe puisque certaines cultures cohabitent au niveau macrostructurel mais se distinguent dans leurs microstructures.

Toutefois, une nouvelle question surgit de cet entrelacement des catégories de nature, d'être et de culture : si l'être doté d'une nature humaine intrinsèque est le lien social entre nature et culture, peut-on alors parler de nature sociale et de culture sociale, et suivant ce raisonnement qu'est-ce qui les distingue ? Il y a une tautologie à vouloir parler de culture sociale, elle l'est nécessairement par le fait que la nature est toujours l'aval de la culture, et l'être est la cohésion sociale qui lie les deux. La culture deviendrait alors sociale par la nature humaine de l'être. Cependant, dire cela ne revient pas à affirmer que la culture est simplement cet aboutissement. Elle est éminemment complexe puisque chaque individu peut être doué d'une nature humaine différente. C'est ce mélange de différences qui crée une cohésion sociale. Dans l'un des seuls livres évoquant ouvertement le concept de nature sociale, Alfred Sauvy reprend une citation de Saint-Exupéry qui dit : « C'est un ennemi qui me forme » (Sauvy, 1957, p. 9). La nature sociale se situe dans cette interaction selon Sauvy, c'est-à-dire que l'être est doué d'une nature sociale par son interaction avec les autres. Ce bouillonnement social permettrait donc qu'une culture se forme.

II

On pourrait même songer à ce que propose Hannah Arendt lorsqu'elle évoque la politique qui, au-delà de l'action, est espace (Arendt, 1995, p. 42). En effet, elle annonce que, pour une présence de la politique, il faut qu'il y ait « pluralité humaine » (Arendt, 1961, p. 39), et que « vivre, pour l'homme, c'est donc être au milieu de ses semblables » (Arendt, 1981, p. 91). Par ses interactions la nature sociale créerait un espace politique d'actions multiples qui, dans le cas de *Laborintus II*, se passe lors de la représentation. De la même manière, par la présence de certaines parties semi-improvisées, la performance instrumentale est dans un échange constant qui reprend le principe de la méta-observation propre à l'improvisation musicale. Il faut penser ici les instrumentistes cherchant à former la structure de la pièce comme des individus organisant la société par leurs interactions. D'un point de vue phénoménologique, cela se concrétise également dans *Laborintus II* par la personne spectatrice qui évolue dans un labyrinthe de sons et de références textuelles, elle doit tracer son propre parcours dans ce labyrinthe, elle se situe au milieu du chemin, de la même façon que Dante qui, mis en lien par Sanguineti avec un extrait d'un poème de

Thomas Stearns Eliot, se perd « dans la forêt sombre⁶ ». Il y a alors plusieurs approches à adopter dans ce rapport au labyrinthe. D'une part, en faisant référence à *l'Inferno* de Dante, Sanguineti nous place dès le début de *Laborintus II* dans l'Enfer du poète. Si la référence à Lucrèce n'est pas explicite, nous pouvons constater que l'auteur de l'Antiquité romaine avait nommé un passage de son *De rerum natura*, « L'enfer n'est qu'une allégorie », qui justement, à partir de références mythologiques, décrit ce que peut être un Enfer sur terre. Ce que Sanguineti, avec Berio, semble nous dire en se référant à Dante, c'est que si le poète semble initialement protégé des affres de la société, perdu dans le souvenir de Béatrice, qu'il recherche, il est en fait déjà présent dans l'Enfer qui l'entoure, celui qui lui fait prendre progressivement conscience du fait que Béatrice est disparue, et cela définitivement. Ainsi commence le retour à la réalité, marquée par la prise de conscience de cet Enfer.

On peut aussi imaginer la liaison opérée par Sanguineti comme nous disant à nouveau plusieurs choses : le labyrinthe traversé qui nous semble être celui d'un immense jardin dans lequel Dante ou la personne spectatrice se perdent dans la multiplicité des allées, et autres recoins, n'est en fait pas un jardin tel que l'on pourrait le comprendre comme espace de tranquillité, un morceau de paradis sur terre. La plongée de Dante « dans la forêt sombre » est à mettre en parallèle avec l'artiste qui se voit alors sournoisement corrompu par la société mercantile contemporaine dans laquelle il se précipite inexorablement. Et s'il mise sur la quête perpétuelle de nouveauté, celle illusoire qui lui donne l'impression d'être libre, il est à constater qu'il devient lui-même un produit de cette société dont le système capitaliste pousse sans cesse l'artiste à se renouveler et finalement à se figer dans sa méthode de création. C'est cela que Sanguineti semble tenter de nous faire comprendre dans *Laborintus II* : le désir d'avant-garde est rattaché à une conception bourgeoise de l'art dans laquelle l'artiste se prostitue comme un produit de marchandisation (Sanguineti, 1965, pp. 54-58). Le premier ressenti d'une importance écologique, se situe donc au niveau textuel et à travers la symbolique herméneutique qu'il suggère.

D'autre part, en associant un fragment textuel d'un poème d'Eliot avec un autre de Dante, l'un semblant paraphraser l'autre, Sanguineti opère un rapprochement entre l'Enfer de Dante et celui de notre société contemporaine. Cela est d'ailleurs particulièrement évident avec l'intégration des mots « avec usure⁷ » issus de fragments du *Canto XLV* d'Ezra Pound à la lettre Q dans la partition⁸. Cet ajout référentiel ouvre la troisième partie de l'œuvre qui est consacrée à un basculement dans notre société contemporaine.

⁶ « *in the dark wood* », T. S. Eliot, « East Corner. II », *Four Quartets*, in *Collected Poems 1909-1962*, Harcourt, Brace & World Inc., New York, 1936, p. 185, repris in Luciano Berio, *Laborintus II*, partition UE 13792, Universal Edition, Lettre repère B, p. 5.

⁷ « *with usura* », Ezra Pound, « Canto XLV », repris in Luciano Berio, *Laborintus II*, partition, *ibid.*, Lettre repère P, p. 25.

⁸ Ce qui correspond au passage à 13'30" dans l'enregistrement fait par Musique Vivante et dirigé par Luciano Berio, in Luciano Berio, *Laborintus II*, Ensemble Musique Vivante, Harmonia Mundi, 2000.

Sur le plan musical, ce basculement se caractérise par l'entrée brutale de l'électronique dans la dernière partie de la pièce, ou la deuxième partie de l'enregistrement effectué par Musique Vivante, ce qui correspond à la lettre V dans la partition. À cette étape de la musique, la réalité de notre société contemporaine tend à être représentée par l'aridité de la partie électronique. C'est à cet endroit que la difficulté d'une réflexion écologique trouve sa place. On pourrait aisément penser que Berio tente ici la formulation d'un langage d'une écologie sonore. Il n'en est rien, l'électronique n'est pas pensée pour ce résultat, cela serait fausser ou contredire la pensée de Berio. Il ne se préoccupe pas de cette question au sens où des compositeurs, tels que Raymond Murray-Schafer⁹, l'ont fait. Berio ne s'intéresse pas au concept du paysage sonore. L'évocation écologique semble rester pour lui indirecte¹⁰, c'est-à-dire au niveau d'un figuralisme musical symbolique, toujours proche d'une conception sociale de la musique. Dans *Laborintus II*, ces deux principaux marqueurs herméneutiques du figural en lien avec le social sont repris par Berio. Le premier est perceptible par l'intégration de l'électronique qui prend une place de soliste dans la dernière partie de la pièce. Symboliquement, l'intervention de l'électronique représente ce basculement dans la société contemporaine, privée de la fausse recherche d'harmonie perceptible au début de l'œuvre — rappelons que nous sommes dans un climat infernal dès les premières notes de *Laborintus II*. De plus, la section instrumentale en est réduite à de simples interventions ponctuelles, verticales et semi-improvisées, tels des agrégats sonores qui viennent renforcer la dramaturgie de cette transition dans un autre Enfer, celui de notre société capitaliste destructrice. L'idée que l'on peut avoir du jardin au début de l'œuvre, d'un jardin sombre mais à l'environnement naturel, se trouve progressivement métamorphosé en quelque chose d'aride, sans vie, d'un jardin fait de béton, industriel, comme la métaphore de nos villes. Pour échapper à ce chaos organisé, les « ruptures jazz » qui parsèment l'œuvre et qui font offices d'éléments structurels, semblent davantage correspondre à ce désir de renouveau, d'émancipation sociale historiquement propre au jazz. Cela est particulièrement remarquable lorsque les passages semi-improvisés de la dernière partie de l'œuvre semblent s'opposer à l'hégémonie de l'électronique. On retrouve alors ici le champ de forces de la nature qui devient culture lorsque la performance des interprètes cherche à structurer la pièce¹¹. Si l'énergie performative est proche de l'idée de nature, la réception stylistique proche du *free jazz* est quant à elle propre à une appartenance culturelle. De plus, pour créer le parallèle historique entre l'enfer selon Dante, et celui qu'il nous propose comme métaphore de la société dans les années 1960, Berio va en renforcer le rapprochement « infernal » opéré par Sanguineti en reprenant l'atmosphère du madrigal chromatique italien, inspiré par l'écriture

⁹ Voir Murray-Schafer, 2010.

¹⁰ Nous rappelons ici que nous n'avons aucune preuve de l'importance de l'écologie pour Berio, nous restons donc au stade de l'hypothèse.

¹¹ On perçoit particulièrement cette idée au commencement de la pièce de Berio.

madrigalesque de Claudio Monteverdi, et présent dans la « séquence dantesque » à la lettre repère C¹², pour le faire réapparaître dans la « séquence moderne » (Stoianova, 1985, p. 42) aux lettres repères U¹³ puis FF¹⁴. Ainsi, il met en évidence la permanence de la poésie dantesque comme métaphore de notre société en la réactualisant dans la dernière partie de *Laborintus II*.

III

Rappelons, que l'Italie fait face à une résurgence des groupuscules néofascistes dans les années 1960, alors que le pays sort d'un immobilisme politique qui aura duré une dizaine d'année entre 1953 et 1962. De fait, en 1965, la pièce de Berio, en partenariat avec Sanguineti, est contemporaine de nouveaux bouleversements politiques en Italie avec ce passé fasciste qui semble ressurgir. De plus, la société de consommation prend de l'ampleur et devient le nouvel étendard publicitaire prônant la liberté dans un monde plongé en contexte de Guerre froide. Que ce soit le matérialisme historique défendu par le communisme du Bloc de l'Est, ou la pensée capitaliste néo-libérale investit par les pays du Bloc de l'Ouest, la recherche d'un équilibre économique qui évoluerait entre sauvegarde et destruction de la planète est sans cesse remis en question. Rappelons également qu'un an avant la composition de *Laborintus II*, qui débute en 1963 et se termine en 1965, le monde vit la crise terrible des missiles de Cuba. La destruction pouvait tout moment faire basculer le monde, l'Enfer est également celui de ces années.

De cette néantisation possible, Lucrèce écrit :

Observant [...] que le corps de la terre et l'onde, les souffles légers de l'air et les vapeurs brûlantes dont nous voyons formé l'ensemble de ce monde ont tous un corps sujet à naître et à mourir, pensons qu'il en est ainsi pour la nature du monde puisque tout composé dont les parties et les membres sont matières naissantes et figures mortelles nous apparaît soumis à la mort comme à la naissance¹⁵.

Ce sentiment d'un perpétuel recommencement, de la recherche d'un équilibre où tout bascule, est contrebalancé par une réalité qui est tout autre, plus brutale : il y a une fin à tout — chose qui d'ailleurs pouvait être difficile à imaginer devant l'incertitude contextuelle de la Guerre froide dans les années 1960. Selon l'idéologie néo-libérale capitaliste, l'univers serait infini. Or, Lucrèce à son époque nous dit autre

¹² Luciano Berio, *Laborintus II*, Ensemble Musique Vivante, Harmonia Mundi, 2000, à 4'49".

¹³ *Idem*, à 16'50".

¹⁴ *Ibid.*, à 10'42" de la deuxième partie.

¹⁵ « *Principio quoniam terrai corpus, et umor, aurarumque leues animae calidique vapores, e quibus haec rerum consistere summa uidetur, omnia natiuo ac mortali corpore constant, debet eodem omnis mundi natura putari* », I v. 235-239, in Lucrèce, *op. cit.*, *ibid.*, p. 329.

chose, pour lui le monde est inévitablement fini, et il porte un regard lucide sur cette finitude. Ainsi, il nous dit que

Ni la mer, ni la terre, ni le ciel lumineux, ni la race des mortels, ni les corps sacrés des dieux ne pourraient subsister un seul instant, car la matière arrachée à sa cohésion irait se dissoudre à travers le grand vide, ou plutôt jamais elle n'eût formé de créature ne pouvant revenir de son éparpillement¹⁶.

Ce constat qu'opère Lucrèce, n'est pas sans rappeler que c'est face à l'incompréhension du monde que l'être peut se réfugier dans des comportements destructeurs. Ainsi, il explique que

Si la peur accable ainsi tous les mortels, c'est qu'ils observent sur la terre et dans le ciel mille phénomènes dont les causes leur sont cachées et qu'ils attribuent à la volonté divine. Dès que nous aurons vu que rien ne peut surgir de rien, nous percevrons mieux l'objet de notre quête, d'où chaque créature tire son origine [...]¹⁷.

Par « la volonté divine », Lucrèce semble évoquer l'usage d'une certaine rédemption de l'individu pour retourner sur le droit chemin de la réalisation. Mais cette « volonté divine » serait autre chose pour Berio, quelque chose de plus pragmatique, pouvant être empreinte d'une certaine pensée agnostique voire athéiste. Disons que c'est éventuellement parce que l'être moderne est perdu dans le monde, que ses repères « naturels » sont bousculés qu'il ne peut croire en quelque chose, et que c'est ce manque de repère qui l'amène à épuiser de manière inconsidérée¹⁸ le monde. Si le monde est voué à la finitude, n'en précipitons pas pour autant sa fin. Cette dilapidation, ce gaspillage naturel remplacé par une accumulation de biens issus du quotidien, correspond à ce que Berio nous fait entendre dans le deuxième catalogue de *Laborintus II*, dont l'idée est reprise à deux œuvres antérieures : *Esposizione* (1963) et *Passaggio* (1962). Ce catalogue est le suivant :

tout, tout, tout de la bibliothèque au babouin : de 1265 à 1321 : du cyanure de potassium à la cité des pères : de la première communion au département des finances : de l'obscurité qui englobe nos vies aux 4% de profit : de la carotide au tibia : de

¹⁶ « *Nec mare, nec tellus, neque caeli lucida templa, nec mortale genus, nec diuom corpora sancta exiguum possent horai sistere tempus. Nam dispulsa suo de coetu materiai copia ferretur magnum per inane soluta, siue adeo potius numquam concreta creasset ullam rem, quoniam cogi disiecta nequisset* », Lucrèce, *ibid.*, p. 108.

¹⁷ « *Quippe ita formido mortalis coninet omnis, quod multa in terris fieri caeloque tuentur quorum operum causas nulla ratione uidere possunt, ac fieri diuino numine rentur. Quas ob res ubi uiderimus nil posse creari de nihilo, tum quod sequimur iam restius inde perspiciemus, et unde queat res quaeque creari [...]* », Lucrèce, *ibid.*, p. 60.

¹⁸ La volonté de puissance qui implique que l'on sait vouloir ce que l'on veut est à prendre en considération puisque comment être sûr de la pertinence de notre désir, considéré ou inconsidéré, si l'on est initialement en manque de repère ? Le problème n'est donc pas à la surface du savoir distinctif entre considération et inconsidération mais bien en amont de celui-ci, c'est-à-dire qu'avant de penser savoir, il faudrait sûrement savoir penser et pourquoi fondamentalement on pense ce que l'on pense.

l'éléphant de mer, magnifique animal du Pacifique, avec de longues défenses à 1965 : du foie au réfrigérateur, du timbre au fromage : de la racine carrée au cheval de Troie : de la faute commise en parlant à la Révolution russe [...]»¹⁹.

Outre le fait que Berio fait ici référence aux dates de l'existence de Dante, puis intègre également la date de la composition de sa pièce, il y a tout à voir avec une représentation de notre société à travers ses biens de consommations matériels et immatériels. Cela fait penser à la manière qu'avait les peintres flamands de la Renaissance de représenter des étals de poissons qui débordaient de marchandises, technique d'accumulation reprise par certains artistes contemporains dont Erró. Surtout, Berio, ou plutôt Sanguineti, fait apparaître dans le texte le fait que c'est l'argent qui semble au cœur de nos problèmes de sociétés puisqu'il « englobe nos vies dans l'obscurité ». Ou plutôt, on pourrait suggérer qu'il tend à nous sortir de l'obscurité mais que c'est un faux espoir puisque le but n'est que pécunier. Et alors le poète, l'artiste, ou la personne spectatrice, restent inexorablement plongés dans l'Enfer. Ce que Berio nous dit là est à mettre en parallèle avec ce que Lucrèce disait à son époque : il n'y a pas de solution miracle. L'idée était la même dans ses œuvres précédentes : dans *Passaggio*, avec Sanguineti, il développait une critique de la société à travers sa religion catholique italienne, encore en proie avec ses affinités fascistes, qui était prête à payer son billet pour voir un protagoniste se faire insulter lors de la représentation²⁰ ; dans *Esposizione*, avec la chorégraphe Ann Halprin, Berio a voulu montrer la société comme si celle-ci était inscrite dans une exposition de musée. Dans les deux pièces, Berio met en avant le culte de l'argent profondément intégré dans la société au mercantilisme destructeur. D'une certaine manière, cela rappelle ces propos de Lucrèce, particulièrement pertinents concernant *Passaggio* mais qui peuvent être transposables à *Laborintus II*, qui déclarait : « combien la religion suscita de malheurs ! ». Pour Berio, il faudra comprendre ici une critique portée à la religion mercantile, ou au capitalisme exacerbé pensé comme religion dans la société contemporaine. Si évocation d'une rédemption il y a chez Berio, celle-ci serait davantage perçue comme une rédemption face l'usure capitaliste, ou comment éviter de précipiter la fin du monde.

¹⁹ « tutto tutto tutto dalla biblioteca dal babuino : dal 1265 al 1321 : dal cianuro di potassio alla cronaca cittadina : dalla cresima alla corte del conti : dalla oscurità in cui è sempre immersa la nostra vita alla rendita del 4% : dalla carotide alla tibia : dall'elefante di mare, grande foca del Pacifico, fornita di due lunghe zanne al 1965 : dal fegato al frigorifero : dal francobollo al formaggio : dalla prova del 9 al cavavallo di Troia : dal lapsus linguae alla rivoluzione russa » / « all all all from the library to the baboon, from 1265 to 1321 : from the potassium cyanide to the city fathers : from firts communion to the Treasury Dept : from the darkness which ever surrounds our lives to the 4% profit : from the jugular to the tibia : from the walrus, great beast of the Pacific, with two ling tusks to 1965 : from the liver to the refrigerator : from the stamp to the cheese : from the square root to the Trojan horse : from the lapsus linguae to Russian Revolution [...] », Luciano Berio, partition, p. 18-20.

²⁰ On retrouve ici une autre référence au *De rerum natura* de Lucrèce car Berio, avec Sanguineti, pour construire son personnage multiple Elle a utilisé le passage intitulé *Critique de la religion ; sacrifice d'Iphigénie* où celle-ci qui est sacrifiée par son père pour favoriser un voyage maritime auprès des dieux.

IV

Même si l'on peut interpréter la nature des choses exposée par Lucrèce comme un processus naturel vers le chaos, un retour au néant inévitable, à l'Enfer, et que l'on peut attribuer ce même processus directionnel à l'aspect sémantique de *Laborintus II*, on peut également suggérer une autre voie, qui est d'ailleurs rendue possible par l'ouverture de l'œuvre : Berio semble garder une once d'optimisme, en cela qu'il croit à un changement de société. La fin de *Laborintus II* est, à ce propos, particulièrement signifiante avec l'image des enfants endormis, nous laissant supposer que toute la pièce ne serait peut-être qu'un rêve prémonitoire et dont le retour à la réalité nous forcerait à agir. *Laborintus II* serait alors une transition multiple entre le rêve et la réalité, si l'on arrive à déceler le message qui est toujours entre les deux chez Berio, autrement il s'agirait du passage d'un cauchemar subi à une réalité dans laquelle nous pouvons changer les choses, faire différemment, ce qui rejoint d'ailleurs la pensée d'une transition, de l'infinifatif latin *transire*, « voir au-delà ».

Nous pourrions suggérer cette hypothèse qu'au sein de *Laborintus II*, la nature sociale tenterait d'être harmonisée, tout du moins si elle ne peut l'être dans l'œuvre qui nous offre à imaginer un Enfer sur terre, ce serait *a posteriori* qu'elle pourrait l'être, qu'elle tenterait de l'être. Cela serait dans une perspective de préserver la Démocratie, importante selon Berio : harmoniser la nature sociale de ses événements pour préserver la Démocratie. On pourrait reprendre l'idée que l'avancée vers l'Enfer est inéluctable, du fait que Berio, comme Lucrèce, semble rompre avec le mythe d'une réconciliation de l'individualisme révélateur de notre société actuelle avec le collectif. Berio — et on retrouve encore une fois Lucrèce à cet endroit —, opère une déconstruction derridienne du mythe capitaliste qui peut nous faire croire à un changement de société par l'argent, l'accumulation de biens, la richesse. Par la même occasion, il nous incite à opérer une déconstruction de nos *habitus* naturels et culturels qui ont créé nos mythes contemporains, au profit de ceux d'un autre monde possible. De cette transformation, on peut émettre l'hypothèse que Berio imaginerait une nouvelle manière de former la nature sociale de la société.

On peut alors croire à un *Laborintus* en tant que labyrinthe, mais qui peut également être pensé comme un laboratoire, une expérimentation sociale, ouverte, celle de notre contemporanéité. À partir de là, Berio met en exergue la complexité d'une réflexion socio-politique : le capitalisme contre le socialisme en prise avec l'Histoire — *Laborintus II* a été composée en 1965. André Gorz révèle la complexité politique de cette période par l'instabilité des idéologies d'alors (Gorz, 1991). Berio rejoint indirectement la réflexion menée par Gorz en cela qu'il part du constat que la société capitaliste est installée et qu'on ne pourra pas la démanteler sans une réflexion profonde sur celle-ci. Dans le même temps, il dit qu'il nous faut accepter

cette société pour opérer un véritable changement car c'est en connaissant la cause que l'on peut en changer les conséquences. S'il est prompt à parler du capitalisme, il le fait en parlant de l'importance d'une étude de notre société par une « "sociologie marxiste" » (2010, p. 27). Ces deux idéologies politiques, capitaliste et socialiste, sont toujours mises en corrélation chez Berio, en privilégiant toujours la deuxième à la première. En écoutant *Laborintus II*, on se retrouve donc au cœur d'une problématique et d'une expérience qui sont presque existentielles, qui nous incitent à choisir. Ainsi, en partant de cette proposition, Berio, bien que ne semblant avoir aucun lien avec l'anarchisme, en reprend la pensée exposée par Murray Bookchin lorsque ce dernier dit que les anarchistes « récents » se sont tournés vers « un individualisme décadent » (Bookchin, 2019, p. 10), qu'ils ne voient pas les problèmes sociaux à leur source mais à leur périphérie. On pourrait remplacer les anarchistes de Bookchin par les citoyens dans leur globalité chez Berio. De plus, l'observation de Bookchin n'est pas très loin d'une bourgeoisie qui vit dans son microcosme social²¹. Bookchin va jusqu'à parler de « prétendus anarchistes [qui] ont déserté le terrain social, que privilégiaient les anarchistes de jadis » (p. 11). Si Berio n'est en rien un anarchiste convaincu, il n'en demeure pas moins qu'il souhaitait lui aussi une révolution sociale, tout comme les « premiers anarchistes ». Pour Bookchin, l'une des solutions possibles serait d'accorder une réflexion à une écologie sociale pour éviter de perpétuer un système de « domination de l'homme sur l'homme [qui] a donné naissance au concept de la domination de la nature comme "destin" » (Bookchin, 2012, p. 9). Comme le précise Bookchin :

le message de l'écologie sociale n'est ni primitiviste ni technocratique. Elle cherche à définir la place de l'humanité dans la nature — place singulière, extraordinaire — sans tomber dans un monde préhistorique anti technologique ni partir sur un vaisseau de science-fiction (p. 12).

Même si l'on ne peut affirmer que Berio ait eu une telle réflexion d'écologie sociale à propos de sa musique, il est à supposer que dans son engagement globalement social pour un changement de société, celle-ci ne semble néanmoins pas foncièrement incohérente. Tout en restant au stade de l'hypothèse, et en transposant la réflexion dans notre société actuelle, nous pouvons aborder à travers une nouvelle perspective la musique de Berio.

Bon nombre de compositrices et compositeurs aujourd'hui se montrent attentifs à cette problématique écologique. Les techniques du paysage sonore sont aujourd'hui connues et largement employées depuis les années 1970. On peut ainsi noter la musique de Jean-Luc Hervé (1960-) qui a recours

²¹ Cela semble être un écho indirect à l'un des enjeux politiques du *Passaggio* (1962) de Berio.

à des installations en extérieur pour créer avec l'environnement selon les principes du *field recording*, que d'autres utilisèrent, comme Luc Ferrari (1929-2005), par exemple. Florent Caron Darras (1986-) semble quant à lui réfléchir à la possibilité de mondes virtuels, où le transhumanisme serait lié à une « "transorganologie", c'est-à-dire une [...] organicité partagée entre le sauvage et l'artifice²² » dans sa pièce *Technotope* (2019) pour saxophone et électronique, mais une réflexion des liens entre l'humain et l'environnement est plus largement recherchée dans l'ensemble de sa musique.

On pourrait alors se questionner sur les pratiques musicales qui opèrent aujourd'hui en lien avec un engagement écologique. Pour certaines pratiques, une énigme demeure : comment pourrait-on parler d'écologie si l'on interfère sur l'environnement à l'aide de haut-parleurs ? Une musique écologique ne serait-elle pas uniquement acoustique ? Et si la fabrication des instruments a un impact sur l'environnement, ne devrait-on pas avancer l'idée d'une démarche musicale héritée de John Cage (1912-1992), c'est-à-dire de musique autonome, pour être entièrement écologique ? Toutes ces questions posent aujourd'hui la problématique commune de l'intégrité écologique.

En conclusion, la musique de Berio et le texte de Lucrèce m'ont inspiré une pièce, *Kreuzung* pour piano, dont l'élaboration a débuté en 2019 et qui continue de se faire, qui est *en devenir*, pour reprendre la pensée deleuzienne. Cette œuvre qui souhaite osciller entre improvisation et composition, expose peut-être l'idée d'une écologie sociale dans laquelle l'interprète crée un espace de discussion, d'échange, non seulement avec le piano mais également avec le public qui devient indirectement acteur de la représentation.

²² Florent Caron Darras, *note de programme* [en ligne] url : <http://brahms.ircam.fr/works/work/47067/#program> [consulté le 30.05.2021].

Bibliographie

Arendt, H., 1961, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy.

Arendt, H., 1981, *La Vie de l'esprit*, traduction L. Lotringer, Paris, Presses Universitaires de France.

Arendt, H., 1995, *Qu'est-ce que la politique ?*, texte établi par Ursula Ludz, traduction de l'allemand et préface de Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Seuil.

Berio, L., 2000, *Laborintus II* (CD), Ensemble Musique Vivante, Harmonia Mundi.

Berio, L., 2010, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, traduction française par Martin Kaltenecker, Vincent Barras, Jacques Demierre, Francesca Filo della Torre et Marie-Charlotte Guillaume, Genève, Contrechamps.

Berio, L., 2013, *Scritti sulla musica*, sous la direction d'Angela Ida de Benedictis, introduction de Giorgio Pestelli, Turin, Einaudi.

Bookchin, M., 2012, *Qu'est-ce que l'écologie sociale ?*, traduit de l'anglais par Bernard Weigel, préface de Hervé Kempf à la quatrième édition française, Lyon, Atelier de création libertaire ; éd. or. 1982, *The Ecology of Freedom and Dissolution of Hierarchy*, Palo Alto (Californie), Cheshire Books.

Bookchin, M., 2019, *Changer de vie sans changer le monde*, Marseille, Éditions Agone.

Debourdeau, A., 2016, « Aux origines de la pensée écologique : Ernst Haeckel, du naturalisme à la philosophie de *poïkos* », in *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, vol. 2, n° 44, L'Harmattan, url : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-ideespolitiques-2016-2-page-33.htm>.

Eliot, T. S., 1936, « East Corner. II », *Four Quartets*, in *Collected Poems 1909-1962*, New York, Harcourt, Brace & World Inc.

Ferrari, G., 2000, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, préface de Françoise Escal, Paris, « Univers musical » dir. Anne-Marie Green, L'Harmattan.

Gorz, A., 1991, *Capitalisme, socialisme, écologie : désorientations, orientations*, postface d'Otto Kallscheuer, Éditions Galilée.

Lévi-Strauss, C., 1948, *Structure de la parenté*, Presses Universitaires de France.

Lévi-Strauss, C., 1964, *Mythologiques, 1 : Le cru et le cuit*, Plon.

Lucrèce, 1997, *De rerum natura*, traduction et présentation par José Kany-Turpin, Paris, Flammarion.

Murray Schafer, R., 2010, *Le paysage sonore, le monde comme musique*, Marseille, éditions Wild Project.

Restagno, E., 1995, *Berio*, Turin, EDT.

Risso, E., 2006, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, San Cesario di Lecce, Piero Manni.

Rousseau, J.-J., 1971, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, introduction, commentaires et notes explicatives par Jean-Louis Lecercle, Paris, Éditions Sociales.

Sanguineti, E., 1965, *Ideologia e linguaggio*, Milan, Éditions Feltrinelli.

Sauvy, A., 1957, *La nature sociale. Introduction à la psychologie politique*, Paris, Librairie Armand Colin.

Stoïanova, I., 1985, *Luciano Berio. Chemins en musique*, La revue musicale, n° 375-377, Paris, Éditions Richard-Masse.