



DOSSIÊ COMPOSIÇÃO,
DRAMATURGIA E PERFORMANCE
NA MÚSICA-TEATRO PÓS-1960

LE RAPPORT ENTRE THÉÂTRE,
MUSIQUE ET ARTS PLASTIQUES DANS
LORENZACCIO ET **NUOVO SCENARIO DA
LORENZACCIO** DE SYLVANO BUSSOTTI

*A RELAÇÃO ENTRE TEATRO, MÚSICA E
ARTES VISUAIS EM **LORENZACCIO** E
NUOVO SCENARIO DA LORENZACCIO DE
SYLVANO BUSSOTTI*

*THE RELATIONSHIP BETWEEN
THEATER, MUSIC AND VISUAL ARTS IN
LORENZACCIO AND **NUOVO SCENARIO
DA LORENZACCIO** BY SYLVANO BUSSOTTI*

Ledice Fernandes de Oliveira Weiss
Escola de Comunicações e Artes – USP/FAPEESP
E-mail: ledicefelice@gmail.com

RESUMÉ

Lorenzaccio et Nuovo scenario da Lorenzaccio sont des œuvres situées à mi-chemin entre l'opéra traditionnel et un théâtre musical qui nierait cette tradition. L'écriture musicale de Bussotti obéit à un idéal esthétique *fantastique*; les œuvres acquièrent une dimension visuelle et picturale, leurs composantes (qui sont de toute nature, musicale ou extra-musicale) fonctionnant comme des couleurs. Sylvano Bussotti invente ainsi un style *sui generis*, qui cultive le hasard, l'indéterminé et le syncrétisme stylistique. En transitant par différents systèmes musicaux sans se fixer sur aucun, l'art de Bussotti est construit d'éléments en principe antithétiques, comme le mélodrame et le *happening*, la tonalité et l'atonalité, la peinture et le collage. L'entremêlement de genres artistiques — danse, peinture, théâtre, musique — témoigne d'une démarche artistique exubérante tout en construisant une forme intrinsèquement théâtrale, mais aussi développant une profonde réflexion métalinguistique au sujet du rôle de l'art pour l'humanité.

Mots-clé: Sylvano Bussotti, Théâtre musical, Collage en musique, Transdisciplinarité, Mise en abîme.

RESUMO

Lorenzaccio et Nuovo scenario da Lorenzaccio são obras que estão a meio caminho entre a ópera tradicional e um teatro musical cujos fundamentos estéticos tradicionais seriam constantemente negados. Vemos neste artigo que a escrita musical de Bussotti obedece a um ideal estético fantástico, no qual componentes (que são de qualquer tipo, musicais ou extra-musicais) funcionam como cores dentro de uma obra que se pode chamar de visual e pictórica. Sylvano Bussotti inventou um estilo *sui generis*, que cultiva o acaso, a indeterminação e o sincretismo estilístico. Transitando por entre diferentes sistemas musicais sem focar em nenhum deles, a arte de Bussotti é construída de elementos que são em princípio antitéticos, como melodrama e happening, tonalidade e atonalidade, pintura e colagem. A mistura de gêneros artísticos — dança, pintura, teatro, música — reflete uma abordagem artística caracteristicamente exuberante e intrinsecamente teatral, mas apresentando ao mesmo tempo uma profunda reflexão metalinguística acerca da função da obra de arte para a humanidade.

Palavras-chave: Sylvano Bussotti, Teatro musical, Colagem em música, Transdisciplinaridade, Auto-referenciamento.

ABSTRACT

Lorenzaccio et Nuovo scenario da Lorenzaccio are works that lie halfway between traditional opera and a kind of musical theater whose principles are constantly denied. We see in this article that Bussotti's musical style obeys a fantastic aesthetic ideal, in which components (which are of any kind, musical or extra-musical) work as colors inside a musical work which we might call visual and pictorial. Sylvano Bussotti thus invented a *sui generis* style, which cultivates indeterminacy and stylistic syncretism. Transiting through different musical systems without focusing on any of them, Bussotti's art is constructed of elements that are in principle antithetical, such as melodrama and happening, tonality and atonality, painting and collage. The intermingling of artistic genres — dance, painting, theater, music — reflects an exuberant artistic approach that aims to be an intrinsically theatrical form, and also to establish a deep metalinguistic reflection about the role of art to mankind.

Keywords: Sylvano Bussotti, Musical theater, Collage in music, Transdisciplinarity, Metalanguage.

INTRODUCTION

Cet article veut aborder sous un angle pluriel et transversal l'esthétique de deux œuvres théâtre-musicales du compositeur italien Silvano Bussotti (1931), l'opéra *Lorenzaccio* et la cantate scénique et chorégraphique *Nuovo scenario da Lorenzaccio*. Les deux œuvres se situent à mi-chemin entre l'opéra traditionnel et le théâtre musical contemporain, en fonction de leurs innovations et de leurs remises en question des fondements esthétiques traditionnels.

Pour se faire, le compositeur déploie, dans l'opéra et dans *Nuovo scenario da Lorenzaccio* à moindre échelle, un ensemble instrumental et vocal conséquent, mais aussi une grande variété d'éléments extra-musicaux, qui incluent les arts plastiques et la danse. Dans le même esprit, l'écriture musicale, vocale et instrumentale de Bussotti, aussi exubérante que les autres ingrédients de ce théâtre, obéit à un idéal esthétique "fantastique", fondé sur le principe de la superposition et du collage d'éléments divers. Cette écriture échappe ainsi à une logique discursive, où les composantes fonctionnent comme des couleurs à l'intérieur d'une œuvre qui est à la fois musicale, visuelle et picturale. Les instruments rejoignent avec leurs timbres et leurs qualités expressives les autres "couleurs" d'une vaste palette pour participer à une grande composition, où prévaut une conception plastique opulente et fantaisiste. L'écriture musicale s'avère en même temps profondément théâtrale, dans le sens où elle cherche à atteindre une théâtralité *pure*, et paradoxalement proche de l'idée de musique pure, car elle s'intéresse à la simple expressivité du timbre et du son de l'instrument.

L'opéra *Lorenzaccio* date du début des années 1970: sa création a lieu au Théâtre "La Fenice" de Venise le 7 septembre 1972, pendant le XXXV Festival de Musique Contemporaine, sous la direction de Gianpero Taverna. La

chorégraphie est alors signée par Giancarlo Vantaggio, les décors et costumes par Bussotti lui-même, et la direction scénique, par Bussotti et Carlo Emanuele Crespi. Dans les années 1990, Bussotti réalise une version très réduite et plus intimiste de son opéra **Lorenzaccio**, *Nuovo scenario da Lorenzaccio* (1993). Cette œuvre est présentée à Graz en 1993, et compte alors avec la participation de Bussotti lui-même en tant que lecteur.

1 "Mélodrame romantique dansé en 5 actes, 23 scènes et 2 hors programme en hommage au drame homonyme d'Alfred de Musset".

LE FORMAT OPÉRATIQUE DE **LORENZACCIO**

Lorenzaccio, d'une durée de 3h25m, est un opéra écrit en trois langues : italien, allemand et français. La préface de la partition définit l'œuvre comme un "melodramma romantico danzato in 5 atti, 23 scene e 2 fuori programma in omaggio al dramma omonimo di A. de Musset"¹. En effet, son scénario et son questionnement esthétique et socio-politique sont en grande partie extraits du drame romantique **Lorenzaccio** (1834), écrit par Alfred de Musset (1810-1857) qui, à son tour, s'est inspiré d'un texte qui lui précède de seulement trois ans, **Une conspiration** en 1537, œuvre de 1831 de George Sand (1804-1876), qui avait été pendant quelques années amante de Musset.

La trame de ces œuvres littéraires, à son tour, trouve son origine dans un événement historique réel: l'assassinat d'Alexandre de Médicis, duc de Florence, par son cousin Lorenzo de Médicis en 1537. Cette page de l'histoire de Florence est déjà commentée au XVI^e siècle par l'historien et poète florentin Benedetto Varchi (1502-1565) dans son ouvrage **Storia Fiorentina**. Dans ce livre, traduit en français en 1754, et utilisé par George Sand pour dresser la trame de son texte, les motivations réelles qui ont mené Lorenzo à réaliser ce crime ne sont pas clairement identifiées. Musset saisit ce fait dans son œuvre, et donne à son personnage principal plusieurs dimensions: Lorenzo, par un phénomène de dédoublement de sa personnalité, est en même temps un héros, un pervers, un idéaliste et un orgueilleux. La personnalité ambiguë du personnage est ensuite richement explorée par Bussotti dans son opéra sous un angle musical (cette relation musique-narration est le sujet d'un prochain article que nous préparons).

Néanmoins, Bussotti ne se restreint pas à cette source littéraire, et introduit dans son opéra des citations d'autres auteurs, ainsi que des auto-citations. Ainsi, l'opéra compte plus de trente sources littéraires, qui vont de Tasso à Verdi en passant par Joyce, Rilke, Adorno, Leonardo Da Vinci et Michelangelo. Ces extraits littéraires interviennent sans arrêt dans la narration principale, et finissent par la remplacer complètement dans la troisième partie ("The Rara Requiem").

L'opéra est joué par des chanteurs solistes, un chœur, des comédiens, danseurs et mimes sur scène, qui sont accompagnés par un orchestre assez grand, composé de cordes, bois et cuivres, percussions diverses dont un

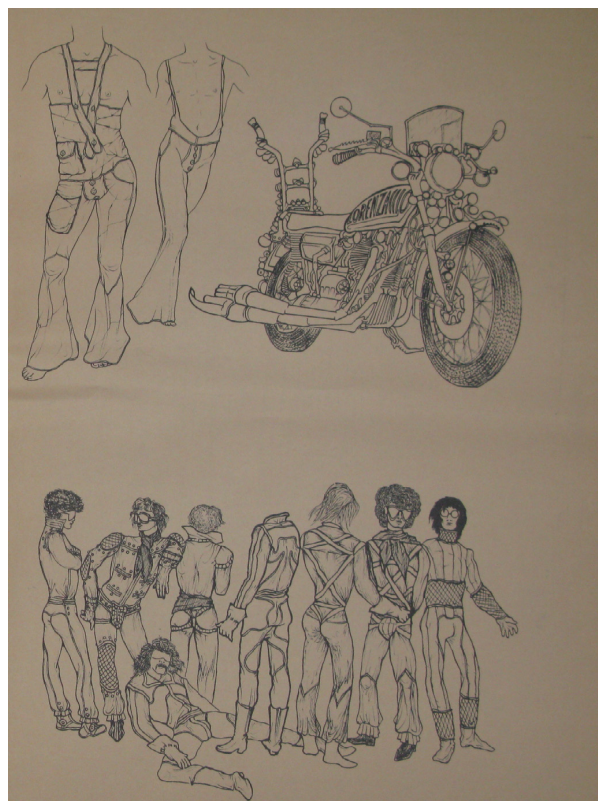
xylophone et un vibraphone; un célesta, un harmonium, un *Glockenspiel*, deux guitares amplifiées et deux harpes.

Nous l'avons affirmé, **Lorenzaccio** est un opéra qui nie délibérément certains aspects fondateurs de l'opéra traditionnel, à l'instar de sa structure narrative, un cadre bourgeois et les costumes sociaux qui y sont attachés² et le langage musical, tandis que d'autres aspects laissent entrevoir que Bussotti joue avec la tradition tout en l'interrogeant.

Ainsi l'œuvre possède un aspect mythique, si souvent associé à l'opéra, que Bussotti explore volontairement. En même temps, les deux œuvres de Bussotti portent en elles cette ambiguïté de contenir des éléments "de consommation", notamment une esthétique du moderne liée à la présence sur scène de costumes, objets et machines particuliers — comme une moto — et à une sexualité mise à nu de manière dé-sacralisée, banale et contemporaine.

À première vue, les caractéristiques structurelles de **Lorenzaccio** semblent correspondre aux "exigences" d'une œuvre d'opéra. En effet, dès la première scène, Bussotti crée une ambiance sonore pleine de suspens, qui semble correspondre aux attentes d'un auditeur écoutant le début d'une "fable mise en musique". Pourtant, au fur et à mesure que l'opéra — tout comme **Nuovo scenario** — avance, Bussotti casse la structure-type présente dans un opéra traditionnel et innove le langage par l'introduction de différentes techniques et formes musicales non dramatiques, éléments littéraires, recours scéniques. C'est précisément là où se trouve l'aspect avant-gardiste de cette œuvre, qui se réclame tout à la fois de la tradition théâtrale et des acquis expérimentaux de la deuxième moitié du vingtième siècle; qui est à la fois formellement structurée à la manière des "classiques" et déconstruite.

L'exemple le plus frappant de ce qui relève de cette dé-construction formelle promue par **Lorenzaccio** se trouve dans son dernier mouvement, appelé "The Rara Requiem" (1969), qui forme une conclusion non opératique. En effet, d'un côté son contenu littéraire et expressif diffère complètement des autres mouvements, et de l'autre cette conclusion est particulièrement longue (d'une durée d'une heure et quinze minutes). Ainsi **Lorenzaccio** connaît, au niveau structurel, un basculement aux deux tiers de sa durée, qui déséquilibre et déjoue toute pensée linéaire basée sur la conception narrative de l'opéra. En effet, la dramaturgie de **Lorenzaccio** est articulée selon une opposition



Exemple 1 **Lorenzaccio** [partition], page de la préface.

2 À titre d'exemple, Bussotti crée un personnage allégorique à double face, qui s'appelle "État et Église", "Stato e Chiesa". En mettant ensemble les deux pouvoirs de la société florentine de l'époque, Bussotti fait une critique de l'ambiguïté des institutions sociales (MORELLI, 2009: 38). L'invention de personnages à double face, ainsi que l'outil ainsi généré de critique sociale, est une des techniques qui favorisent la mise en abîme et la *distanciation* au sein de l'opéra.

3 C'est dans cette perspective que Bussotti réintroduit dans **Lorenzaccio** le modèle narratif, l'incarnation du mythe, et qu'il adopte encore plusieurs aspects formels typiques de l'opéra, comme l'alternance de récits et aires.

fondamentale entre le début, l'opéra proprement dit (parties I et II; actes I, II et III) et le Requiem de l'opéra (partie III; actes IV et V).

Si l'on pense à la trame de **Lorenzaccio** elle-même, nous pouvons dire que l'opéra "finit" à la fin de la première partie (avant le troisième acte). En effet, la conclusion du deuxième acte anticipe l'idée de la mort de Lorenzo de Médicis, assassiné traîtreusement dans une rue de Venise, sauf que cet assassinat (qui devrait conclure l'histoire) est "camouflé" par le biais d'un rêve de Lorenzo à l'atmosphère sensuelle et fonctionnant comme une sorte de présage⁴. La mort devient donc une idée sublimée, insérée dans un contexte onirique et mythique, celui du "rêve prémonitoire" (MORELLI, 2009: 38).

"The Rara Requiem" intègre quatre chanteurs solistes, un chœur mixte et un orchestre sans cordes, un effectif qui correspond au modèle du requiem. Bussotti ajoute à ce modèle d'autres musiciens: un sextuor vocal mixte (deux sopranos, deux ténors, baryton et basse) et des instruments solistes dont un violoncelle, une guitare, un piano et une harpe. Quant au texte de "The Rara Requiem", parfaitement délié du scénario de l'opéra, il s'agit d'un poème librement écrit par le compositeur lui-même, et qui inclut des thèmes et allusions liés à l'amour, à la mort, à la douleur et au deuil, et des références à Rome et aux Romains⁵. Ci-dessous, un tableau qui schématise les mouvements de l'opéra.

I. Parte prima – "l'Opera"	a) Atto primo – Romanticismo	1. SCENA PRIMA – Un soneto del Tasso	
		2. SCENA SECONDA – La mezzanotte	
		3. SCENA TERZA – Romanza e ratto	
		4. SCENA QUARTA – Popolo fiorentino	
II. Parte seconda – "Italia mia"	b) Atto secondo – Lorenzaccio	1. SCENA QUINTA – L'amore come in sogno	1.1. svani
			1.2. s'illuse
			1.3. apparve
	c) Atto terzo – la Repubblica	2. SCENA SESTA – La vita è solo sonno	
		3. SCENA SETTIMA – Dove la morte è un sogno	
		1. SCENA OTTAVA – Sipario storico	
		2. SCENA NONA – Minnelied	2.1. Meridiano

⁴ C'est aussi le cas de la mort *sensuelle* d'autres personnages emblématiques du théâtre bussottien, tels qu'Hippolyte dans *Le Racine*, Heliogabalus dans *Phaidra-Heliogabalus* et le jeune arabe dans *Le rarità, Potente*.

⁵ "The Rara Requiem" fait partie d'une série d'œuvres musicales de Sylvano Bussotti qui ont le mot "rara" comme *leitmotiv*, thème qui porte en soi plusieurs significations personnelles et esthétiques pour le compositeur. Nous développerons à ce sujet, et au sujet du contenu littéraire de **Lorenzaccio**, dans un prochain article.

			2.2. Tramontana
			2.3. Notturmo
		3. SCENA DECIMA – Monodramma (mouvement instrumental composé de "immoto", "immoto ancora", "libero e danzante", "lentissimo")	
		4. SCENA DODICESIMA – Arazzo	
		5. SCENA UNDICESIMA – Cinematografo per delitto di sangue	
III. Parte terza – "The Rara requiem"	d) Atto quarto – Rinascimento	Les deux actes se suivent, divisé en lettres de C à Y.	
	e) Atto quinto – Eros		

6 "Œuvre d'art totale", selon une expression devenue représentative du style wagnérien.

Tableau 1 La structure de *Lorenzaccio*.

Tout cela n'empêche pas que *Lorenzaccio* relève d'une esthétique quelque part proche d'une rencontre fusionnelle des arts, comme dans le *Gesamtkunstwerk*⁶. Si dans l'opéra *Lorenzaccio* la conception du *drame* et d'un "art total" restent fortement présents, dans *Nuovo scenario da Lorenzaccio* en revanche la trame est encadrée de façon libre, en adoptant une présentation informelle telle que la "forme concert de musique de chambre". En s'éloignant davantage des conventions de l'opéra, *Nuovo scenario...* se définit comme un exemple du théâtre musical pratiqué dans la deuxième moitié du XXe siècle.

LE FORMAT DE CHAMBRE DE *NUOVO SCENARIO DA LORENZACCIO*

Plus de vingt ans après la première de son opéra *Lorenzaccio*, Sylvano Bussotti en écrit une version raccourcie, avec un effectif plus restreint et davantage d'interventions purement théâtrales: *Nuovo scenario da Lorenzaccio* (1972 – 1993). Son contenu littéraire est en grande partie extrait de l'opéra, en particulier du premier acte, dans une moindre mesure du deuxième acte (en particulier les tableaux "illuse" et "apparve") et du troisième acte ("sipario storico" et "Minnelied"). "The Rara Requiem" est complètement laissé de côté, alors qu'une partie plus importante d'extraits en français, seulement parlés, du texte original de Musset est introduite.

L'idée de *Nuovo scenario da Lorenzaccio* trouve son origine dans la réalisation de *Lorenzaccio*. Bussotti y avait inventé le concept des "chambres bussottiennes

de réflexion"⁷ à partir d'une notion tirée des « théâtres dans un fauteuil » d'Alfred de Musset⁸. Une "chambre bussottienne de réflexion" caractérise dans l'opéra un moment à part par rapport au scénario, où les personnages se mettent à réfléchir ou à parler au public, "rompant le quatrième mur" du théâtre. C'est dans une "chambre bussottienne de réflexion" que Bussotti place, par exemple, la scène V du deuxième acte de l'opéra, où deux *non-personnages* (les auteurs Alfred de Musset et George Sand) discuteront sur la culture avec le jeune peuple florentin, en parlant des "merveilleux rites de l'opéra en musique"⁹.

Grâce à son aspect d'aparté, la "chambre bussottienne de réflexion" propose un moment théâtral plus intimiste, accompagné de quelques instruments plus discrets (comme la guitare). Riches d'une qualité discursive, des passages se font plus distanciés et métalinguistiques: les personnages peuvent y faire des réflexions et les partager avec le public. **Nuovo scenario da Lorenzaccio** est né de l'idée de développer ce potentiel théâtral plus minimaliste des "chambres bussottiennes de réflexion".

7 Déjà présentes dans l'opéra **Lorenzaccio**, les "chambres bussottiennes de réflexion" font partie du décor: Bussotti établit un petit espace d'un côté de la scène où il met un petit parloir avec un divan, une table, une lampe, etc.

8 Musset nomme ainsi certaines de ses pièces – dont **Lorenzaccio** – à cause de leur difficulté de réalisation.

9 L'insertion de telles figures à l'intérieur de l'opéra et parmi les personnages de la trame caractérise un important outil de mise en abîme employé par Bussotti dans le but de promouvoir une véritable discussion esthétique et métalinguistique auprès du public.

Par conséquent, **Nuovo scenario** a été pensée par le compositeur dans un cadre beaucoup plus libre que l'opéra, pouvant, selon la préface de l'œuvre, être mis en scène dans le contexte d'un concert musical ou symphonique, ou d'une "cantate scénique et chorégraphique", où les décors, costumes (pouvant être simplifiés), éclairage et mouvements seraient rajoutés librement.

Nuovo scenario da Lorenzaccio a un effectif vocal plus réduit, n'ayant plus de chœur et ayant dans sa distribution un comédien qui est aussi guitariste soliste, et qui incarne Lorenzo, un ténor (de préférence Noir, selon la partition) représentant le duc Alessandro de Medici et une soprano soliste qui joue le personnage de Mara Soderini (la mère de Lorenzo). On retrouve par contre un orchestre de taille symphonique (avec plus deux guitares, deux harpes, un piano, un célesta, un harmonium et une large section de percussion).

Exemple 2 **Lorenzaccio** [partition], scène 2, acte 1.

L'ARGUMENT PRINCIPAL DE *LORENZACCIO* ET *NUOVO SCENARIO DA LORENZACCIO*

Lorenzaccio, écrit dans les années 1970, ne se sépare pas des questions les plus cruciales qui traversent le théâtre musical de son époque, comme l'avait fait le chef-d'œuvre de Luigi Nono, *Prometeo*. En particulier, quel est le sens esthétique d'un opéra? À l'époque, le théâtre musical regardait l'opéra comme un ennemi, le citant constamment comme un genre dépassé. *Lorenzaccio* aborde ce questionnement, mais en définissant un langage ambivalent, à la fois proche et éloigné de celui de l'opéra.

Lorenzaccio répond aussi à l'énigmatique question-phare du théâtre musical contemporain: "pourquoi a-t-on besoin de musique?". Il ouvre une large palette d'explorations d'un langage sans compromis de la tradition opératique avec laquelle il rompt. Ce langage est basé sur un goût pluri — artistique, où l'intermédialité constitue une partie cruciale du jeu, du non-discours. La musique a un rôle fondamental dans cette structure déstructurée, même si elle ne construit plus un discours. Elle est le média le plus évocateur, qui permet au compositeur d'aller le plus loin dans sa création, dans sa folie pyrotechnique, dans son monumental anti-opéra. Dans ce contexte où prime l'élément musical, les transformations que Bussotti fait subir au texte ont pour but de le faire servir la musique.

Bussotti se sert d'un processus de mise en abîme (comme expliqué plus haut, les écrivains Musset et Sand sont *mis en scène*) pour promouvoir une discussion autour du rôle de l'œuvre d'art. Si le texte de Musset nous fait découvrir un personnage principal — Lorenzo de Médicis — à la personnalité ambivalente (tour à tour idéaliste voulant combattre la corruption politique et assassin corrompu), Bussotti profite de cette dualité pour discuter des questions relatives à l'art et au théâtre.

En même temps, Bussotti veut affirmer l'efficacité d'une musique qui prend le relais de la trame pour mener le discours loin d'une narrativité, et pour faire jaillir une théâtralité et une expression nouvelles. C'est ainsi que, dans *Lorenzaccio*, Bussotti cherche et veut prouver la valeur artistique de la théâtralité pure, de la musique pure et de l'expression pure. Selon lui,

"pour un écrivain (de) musique, ce n'est plus tellement la fin du personnage (même si vous mettez en scène quelques textes, quelque chose, quelques actions) qui compte (qui est la chose principale), mais la page musicale en soi, la fin d'une phrase, la fin d'un accord" (BUSSOTTI, 2010).

Cela conduit à une temporalité multiple et non linéaire, où perdent leurs effets tous les outils de rhétorique et d'articulation musicale, présents dans

le discours musical traditionnel (le motif, les thèmes, leur développement), ainsi que les outils de construction dramatique (comme l'intrigue et les rôles déterminés). Bussotti sublime, dans un sens proche de celui exposé par Freud, la tension du drame de **Lorenzaccio** et le transforme en une réflexion purement esthétique, comme on le voit dans "The Rara Requiem". Visant à toucher la sensibilité musicale de l'auditeur, Bussotti abandonne le discours politique, le destin des personnages et la fin de la dramaturgie du scénario de **Lorenzaccio**.

La recherche d'une nouvelle théâtralité, d'une mise en scène basée sur un dialogue non narratif entre le son musical et les composants de la scène, ainsi que d'une musicalité autre, qui ne veut pas "servir" un drame, caractérisent le nouveau théâtre soutenu par Bussotti. Par là même, cette nouvelle musique, ce nouveau théâtre veulent se faire soi – même expression gestuelle, théâtrale, dramatique.

La partie finale de "The Rara Requiem" donne un exemple de cette nouvelle esthétique aux multiples composantes. Cette partie présente sept chanteurs, notés "six solistes et mezzo-soprano" seuls, qui chantent un texte basé sur les mots-clés de "The Rara Requiem":

1^e soprano: "Rara rara rara rara n cora ra the requiem"

2^e soprano: "respire rarara rancora e sempre spire spirale e sprit ancora o a m qui" mezzo-soprano: "spirale! spi razione rara respire ancora r se – pre rrr" contre-ténor: "r l'enfant spirara rara ra ultima rara l'enfant ancora ra r'o rae sempre requiem"

ténor: "esprit l'enfant spirale respira rancor e sempre ancora ror re sem rara ancor" baryton: "l'en spira ti on r-a ra ra ra spirale r rara o rae sempre requ"

basse: "fantasia rara rara respire r-a-ra ancora ancora ra"
(BUSSOTTI, 1972: "The Rara Requiem")

Le solo de guitare qui suit marque l'ultime retour à une écriture proche de la musique dite *pure*, pour conclure "The Rara Requiem". L'on se rend compte, à partir d'exemples comme celui-ci, que la théâtralité recherchée par Bussotti n'est plus celle de l'action dramatique classique, où un conflit s'accroît puis tend à se résoudre; au contraire, il s'agit d'un véritable questionnement (ou mise en abîme) sur la nature même de ce qui est l'art et, se faisant, le résultat sonore et théâtral est aussi sublimé, frisant l'expression pure.

L' "HYPER ART"

La recherche d'une théâtralité *pure* et d'une musicalité *pure* est en outre redevable d'un amour profond du compositeur pour *l'Art* d'une manière générale. Il y a cette tendance dans les œuvres de Bussotti de *parler* d'opéra, d'art et de religion, de s'occuper de la *forme* plus que du *fond*, dans une esthétique qui est ici très stylisée, parfois intrépide et hyper théâtrale. L'opéra **Lorenzaccio** dans ce sens, illustre cette esthétique fantaisiste.

Bussotti en vient à développer un goût pour une certaine exubérance surnaturelle, parfois grotesque, une esthétique volontairement provocatrice destinée à contester des valeurs établies, ce genre de démarche étant en fait, consubstantiel à sa génération. Plusieurs de ses œuvres introduisent des objets, vêtements ou – encore plus audacieux – des choix dans le texte et dans la mise en scène, qui font allusion à des connotations sexuelles, ou à une esthétique homosexuelle¹⁰. En outre, elles peuvent aussi présenter des idées qui visent à briser une conception traditionnelle de l'art, de la musique et du théâtre.

Dans **Lorenzaccio**, Bussotti expose son goût pour la provocation à travers la création des costumes, souvent en imposant une semi-nudité du corps des interprètes: il dessine en effet des habits et accessoires tels que de simples cache-sexes, des gilets, demi-bustes, manches- bijoux et broderies qui couvrent une épaule ou une partie du buste de l'acteur, mais qui laissent montrer la sensualité du corps¹¹. Certains dessins et costumes de **Lorenzaccio** intègrent toutes sortes de fantaisies, allant même à inclure des chaînes, des bottes, des objets qui rappellent un univers sado-masochiste. Ces dessins sont librement posés sur la partition, au milieu des parties vocales et instrumentales, faisant en sorte que l'aspect pluridisciplinaire soit inhérent tant à la *mise en scène* qu'à la mise en écriture de sa pensée musicale.

En concevant ces costumes réduits à l'extrême, en fragmentant ces corps à travers un costume découpé qui en révèle des parties isolées, Bussotti représente la chair et sa mort, le rapport entre la sensualité et la fin tragique des personnages¹². Lui-même a écrit sur son bloc-notes: "ce corps devant être

10 Par exemple, dans le long-métrage **Rara** (1967-1969), sont représentés l'érotisme, la libido, l'homosexualité de Bussotti, ses amants, des corps nus, l'obsession du sexe masculin, l'androgynie archétypique. Cette esthétique constitue le sujet même de l'œuvre, et quelque part se lie à un désir de parler de soi, d'en faire une sorte d'autobiographie artistique. Un autre exemple se trouve dans **La Passion selon Sade** (1965-1966), une de ses œuvres les plus connues. Il y a ici plusieurs épisodes singuliers, et notamment un passage où le violoncelliste se sert de son instrument pour réaliser une scène mimée, totalement à part. Dans la même pièce, la chanteuse Cathy Berberian fait scandale avec son vêtement osé, et lorsqu'au cours d'une scène elle retire un long gant en

Exemple 3 **Lorenzaccio** [partition], "Arazzo".



démembré, il faut un collier, une manche, des gants, une résille, bref, tout ce qui peut se détacher du tronc en suggérant la laceration, les différentes parties éparpillées étant très précieuses..." (PREMOLI, 1986: 111).

Chez Bussotti, les costumes, la nudité du corps humain, les décors, tout participe à une sorte de transgression générale et à la création d'un univers fantastique. Ces "choses" et objets, traités de façon majoritairement *artificielle*, participent activement, à côté de la musique, à la composition d'un spectacle qui a des ambitions clairement mythiques. La grande importance que Sylvano Bussotti accorde au rôle du metteur en scène est intimement liée à sa vision d'un théâtre non-réaliste. L'artifice est dans ce sens un objet de culte dans le théâtre de Sylvano Bussotti, dont le but est celui de créer une esthétique "fantastique". "Créer un opéra, pour Bussotti, signifie avant tout traduire en images la musique d'un conte de fées" (PREMOLI, 1986: 5).

LE LANGAGE MUSICAL DE BUSSOTTI, UN "PASTICHE" EXTRAVAGANT ET FANTAISISTE

Le matériau musical des deux œuvres étudiées de Sylvano Bussotti relève d'un style véritablement personnalisé. Ce style hybride conjugue des éléments antagoniques comme certaines esthétiques d'avant-garde (notamment le langage dodécaphonique), avec certaines formes anciennes et classiques. Parmi les formes musicales issues de la tradition pré-baroque, **Lorenzaccio** s'approche clairement des formes madrigalistes et, en particulier, du mélodrame.

Le discours musical n'est pas cadencé par des rythmes définis et récurrents, mais se structure comme un flot incessant, où s'enchaînent des segments qui se répètent et varient continuellement en instrumentation, dans une perpétuelle recherche timbrique. Le discours sonore de **Lorenzaccio**, surtout dans sa dernière partie ("The Rara Requiem"), possède ainsi, pour reprendre les termes d'Ivanka Stoianova, un aspect "magmatique" (STOIANOVA, 2004: 230). Ce terme est à saisir dans le sens d'un langage musical "sans forme", liquide, coulant, imprégnant, mais aussi impétueux et ardent.

Le langage musical qu'adopte Bussotti oscille entre plusieurs techniques et styles, sans qu'aucun d'eux ne soit retenu, sans qu'aucune convention ne soit fixée. Il transite à la fois par les langages tonal, atonal, modal ou dodécaphonique. Sylvano Bussotti a inventé un style *sui generis*, qu'on pourrait appeler de "pastiche", qui cultive le hasard, l'indéterminé et développe des assemblages naïfs (caractéristiques de l'enfance) jusqu'au syncrétisme stylistique, avec des rappels à ses compositeurs romantiques préférés, dont Puccini et Mahler. Comme l'observe Morelli, le style de Bussotti est à l'image de sa "vie théâtralisée", se situant entre l'"hyper art" et l'"hyper réalité":

exclamant de manière suggestive le premier vers – qui commence par des lascifs "oh!" – d'un sonnet de Louise Labé (1524-1566), auteur du texte dont l'œuvre s'est inspiré. De la même façon, dans **Le Racine, piano-bar pour Phèdre**, Bussotti part d'une pièce de Jean Racine (1639-1699), où l'amour de Phèdre pour Hippolyte constitue déjà en soi une thématique subversive, mais remplace l'interdit de l'inceste, contenu dans cet amour, par l'interdit de l'homosexualité.

11 L'exploration de la nudité de l'acteur chez Bussotti est aussi présente dans les costumes pour des personnages tels que Heliogabalus (dans *Phaidra/Heliogabalus*), Osiride (dans *Oggetto amato*), l'assassin (de *Le rarità, potente*), Hippolyte (dans *Le Racine*) ou Corrado (dans *Bergkristall*).

12 Rocco Quaglia, danseur et compagnon de Bussotti, a souvent interprété des rôles dans les œuvres de Bussotti habillé de cette façon. Dans ces rôles il y a fréquemment un goût volontaire pour le sordide, à travers la recherche d'un "corps défiguré": le corps des personnages est comme lacéré, et en cela consiste le triomphe du corps chez Bussotti, que ses costumes aident à mettre en valeur.

"Dans son syncrétisme faustien Bussotti est fidèle à lui-même et en même temps très infidèle. Il expose la différence de ses styles dans un contexte le plus "érotiquement et intimement corporel", va à l'extrême et en même temps éloigne chacune de ses attitudes favorites, afin de se permettre l'auto-provocation" (MORELLI, 2009: 23).

13 La notion de geste musical se définit en tant qu'une combinaison signifiante de son et mouvement, ce qui implique à la fois l'idée de mouvement corporel (de celui qui joue, de celui qui compose et de celui qui écrit la musique), et celle de mouvement entre les sons musicaux. (GODOY, LEMAN, 2010: 5-6).

Ainsi, l'art de Bussotti est construit d'éléments en principe antithétiques, comme le mélodrame et le *happening*, le tonalisme et l'atonalité, la peinture et le collage. Le résultat sonore de ce "pastiche" est très dissonant dans son ensemble.

Parallèlement, rares sont les mélodies qui sont employées selon une pensée thématique. Pourtant, dans un duo de violons à la fin de "Dove la morte è un sogno", *Nuovo scenario*, un thème se dessine rapidement dans le solo du premier violon, constitué d'une sensible, de sa résolution, et d'un saut de triton. Ce thème se développera et guidera le mouvement des cordes jusqu'à l'intervention suivante du comédien.



Les lignes mélodiques de *Lorenzaccio* et *Nuovo scenario da Lorenzaccio* se structurent, très souvent, sur l'idée d'une succession de longues notes tenues, alternées avec des mouvements mélodiques rapides semblables à des arabesques (éventuellement chromatiques) et avec des ornements écrits et très élaborés, un comportement mélodique que nous appelons de *spasmodique*. La *gestualité* mélodique¹³ qui en ressort renforce une certaine *théâtralité musicale* où les instruments individuels ont droit à leur "mot". C'est ainsi que la ligne vocale impose des intonations particulièrement difficiles à reproduire, comme dans l'exemple musical 5, extrait d' "Aria di Mara".

Exemple 4 *Nuovo scenario da Lorenzaccio* [partition], "Dove la morte è un sogno", p.16, partie de violon.



Chacun de ces passages, soit vocaux soit instrumentaux, dont le contour mélodique enchaîne d'importants motifs ornementaux et des notes beaucoup plus longues, fonctionnent comme des élans expressifs ou gestes éloquents

Exemple 5 *Nuovo scenario da Lorenzaccio* [partition], "Aria di Mara", p.13, partie de mezzo-soprano.

en vertu de leur rapidité d'exécution, de leur brillance et texture, plutôt que de leur participation à un enchaînement logique, causal et rhétorique de phrases et idées.

Comme dans le modèle pionnier d'Alban Berg, *Wozzeck*, la structure de **Lorenzaccio** ne suit pas ce que serait la trajectoire glorieuse et mythique d'un personnage principal vu comme un héros, en clair le modèle narratif type d'un opéra traditionnel¹⁴. Bussotti, lui, prend le parti parfois de citer littéralement l'original de Musset, et parfois de le laisser totalement de côté. Le texte sert simplement pour Bussotti de tremplin, et constitue un élément parmi d'autres, pour créer un univers esthétique suspendu, où la musique et la beauté visuelle des éléments plastiques du décor et des costumes sont les ingrédients moteurs. Ivanka Stoianova élucide la non-narrativité chez Bussotti en parlant de son œuvre *Tieste*:

"Bussotti ne compose pas un récit musical-scénique mais propose une succession de situations chargées d'affect qui se succèdent de façon relativement libre, sans continuité narrative littéraire. Fidèle à son type d'écriture multiple intégrant depuis toujours le dessin et le graphisme symbolique, le compositeur impose à la tragédie narrative une stratégie formatrice dissipative qui a pour conséquence directe au niveau de la microstructure l'ouverture et la variabilité de la matière sonore" (STOIANOVA, 2004: 264)

LA MUSICALITÉ DE LA PAROLE; LA THÉÂTRALITÉ DES SONS

Le traitement fragmenté et superposé du texte, aussi inspiré du modèle de *Wozzeck*, s'installe ainsi progressivement au long de l'opéra. Quand on en arrive au mouvement "Popolo fiorentino", le peuple florentin est justement représenté par un chœur. Dans cette perspective collective, où la masse représente une entité sociale et non une réunion d'individualités, Bussotti découpe le texte en syllabes, fragments de syllabes ou mots, et le partage parmi les 16 chanteurs.

Cet apparent "désordre" du texte a une explication fondamentalement musicale: Bussotti veut laisser l'élément musical prendre le dessus sur la simple compréhension du texte, qui devient secondaire. En effet, l'impact théâtral de la masse chorale réalisée (seize chanteurs qui se partagent un texte hautement fragmenté) est celui d'une grande masse chaotique et sociale (le peuple florentin). En même temps, c'est le plaisir esthétique du son pur qui prend le dessus, sans que la signification littérale de ce que chante le chœur soit nécessairement spécifiée.

En même temps, remarquons que cette superposition de textes complètement différents, mais aussi de fragments aléatoires d'un même texte constituent une autre des techniques majoritairement appliquées au texte par Bussotti

¹⁴ Le compositeur autrichien Alban Berg s'inspire de la pièce théâtrale *Woyzeck*, de Georg Büchner, pour composer son opéra en trois actes *Wozzeck* (1912-1922). Tandis que le texte de Büchner est resté incomplet, Berg l'adapte lui-même selon une structure en trois actes de cinq scènes chacun, où les scènes possèdent une unité musicale et narrative propre, et le langage musical atonal se combine à la technique vocale du *parlé-chanté* ou *Sprechgesang*, alors récemment créé par Arnold Schoenberg.

dans *Lorenzaccio* et *Nuovo scenario da Lorenzaccio*. En effet, presque tous les chœurs y sont écrits de façon à ce que les différentes voix disent le même texte de manière superposée, un peu décalée, parfois allongée ou distendue, parfois fragmentaire, parfois incomplète, rarement ensemble. Ces techniques polyphoniques de traitement du texte participent à nuire à l'intelligibilité du texte, à côté des techniques de fragmentation.

La présence croissante des mouvements choral au sein de *Lorenzaccio* — au point de devenir le fondement de "The Rara Requiem", est liée à une recherche timbrique et texturale de plus en plus prononcée. Dans le même sens, Bussotti associe chaque fois plus les instruments à des ingrédients d'une composition de sons, couleurs, densités sonores où prévaut l'expression du son pour lui-même.

LE THÉÂTRE STATIQUE DE BUSSOTTI

Lorenzaccio, dans son langage et son style, est proche d'une certaine manière du théâtre symboliste, en fonction de son caractère poétique et contemplatif, à la temporalité stagnée. Selon Martin Kaltenecker, cette esthétique née des recherches et théories d'Appia et Meyerhold, ainsi que de Mallarmé et Maeterlinck, est l'une des trois tendances de la production d'art et d'essai de l'opéra contemporain.

L'esthétique symboliste caractérise un théâtre de la soustraction, dont le statisme et la non-dramaticité constituent une marque. La théâtralité symboliste fait appel à différents médias (son, lumière, geste, paroles, vêtements et décors), mais les traite de manière stylisée, selon une dramaturgie antiaristotélicienne (KALTENECKER, 2008: 38).

C'est de cette façon que, dans son langage anti-dramatique, *Lorenzaccio* n'adopte pas un discours logique, centré sur un « sujet » (puisque l'usage d'un sujet serait devenu, dans un théâtre dit post-dramatique, inadéquat et secondaire, il a presque disparu), mais il peint un tableau, un paysage qui, de plus possède un goût pour le style surréaliste (LEHMANN, 2002: 46). *Lorenzaccio* traite dans ce sens ses personnages de façon stylisée et artificielle: ils ressemblent à des "silhouettes". L'œuvre est enfin plutôt constitué de monologues que de dialogues, ce qui s'avère aussi un trait stylistique symboliste.

CONSIDÉRATIONS FINALES

Nous avons observé deux œuvres emblématiques de la production de théâtre musical de Bussotti, l'opéra *Lorenzaccio* et sa version réduite à la manière concertante, *Nuovo scenario da Lorenzaccio*. Cette dernière est caractérisée par une grande multiplicité d'éléments transversaux et extra-musicaux qui

s'imbriquent selon un procédé semblable au collage. Suivant un goût pour le "fantastique", sa forme est très stylisée, hyper théâtrale et fantaisiste. Ajoutons à cette analyse le graphisme symbolique qui peuple les feuilles des partitions et censé inspirer les décors, costumes et mises en scène ; la liberté donnée à la narration, qui n'obéit pas à une logique cartésienne ; la syntaxe musicale ou la syntaxe linguistique. Tous ces éléments fonctionnent comme une palette de couleurs d'une peinture composée de monologues et de chœurs au caractère descriptif, créant au final une sorte de théâtralité pure (non dramatique) où le temps semble suspendu.

En niant les éléments de narrativité ou de linéarité du discours qui caractériseraient une structure dramatique type, en brouillant ainsi le discours par l'usage de techniques de superposition et de pulvérisation du texte, Bussotti essaie de donner un nouveau sens à l'œuvre musicale-théâtrale, éloignant son esthétique et son but profond de ceux d'un opéra traditionnel.

Dès lors, quel est le but de Bussotti quand il choisit de partir d'un texte littéraire, **Lorenzaccio**, pour écrire son opéra, pourqu'ensuite il le fragmente, le superpose en plusieurs couches en le rendant incompréhensible, si ce n'est de déplacer le cœur, le sens et l'objectif de l'œuvre artistique des questions littéraires vers le jeu esthétique pur.

Par des procédés tels que la polyphonie et le fonctionnement des personnages en chœur, Bussotti parvient ainsi à se libérer de la tradition de la narrativité opératique, tout en attribuant à la narrativité une stratégie différente. Quant au langage musical, sa structure "magmatique" donne une primauté au timbre et à la texture, mélangeant plusieurs systèmes musicaux. Sa remarquable gestualité mélodique est éloquente et "spasmodique" mais non rhétorique, et semble correspondre aux mêmes besoins esthétiques que le texte: s'orienter vers un plaisir esthétique abstrait, celui du son pur.

La question: "quel est le sujet traité?" n'est plus fondamentale pour l'œuvre; ce qui l'est, ce sont les multiples jeux esthétiques, musicaux, les combinaisons infinies de moyens d'expression et d'exploitation d'une théâtralité et une musicalité pure, née du jeu pur. Le "sujet", le "thème", l' "histoire" ne sont là que pour donner une couleur, pour participer de ce "grand jeu"; le sujet et le thème (y compris la notion de thème musical) sont simplement subordonnés à la question esthétique, et c'est ici que se trouve leur rôle.

C'est aussi dans cette logique que le dernier mouvement de **Lorenzaccio**, "The Rara Requiem", doit être envisagé: la trame principale (qui concerne le personnage Lorenzo de Médicis) est suspendue avant la fin de l'opéra: Bussotti ne la finit pas, il l'interrompt simplement, l'abandonne à un certain moment de l'œuvre.

Avec "The Rara Requiem", apogée de la sublimation que subit la tension dramatique, nous assistons à la dissolution du récit de **Lorenzaccio** dans une suspension où prime le plaisir de la beauté sonore pure et simple. C'est la musicalité elle-même qui prend le relais du discours. Il n'y a pas, pour Bussotti, de liaison logique, immédiate, entre la trame de Lorenzo de Médicis et les textes introduits dans ce mouvement. On pourrait remarquer la récurrence de certains mots-clés, présents tantôt dans les mouvements précédents (qui, eux, racontent » la trame de Lorenzaccio) tantôt dans "The Rara Requiem". Tel est le cas des mots "Rome" et "Rara", qui apparaissent avec une certaine insistance. Toutefois, Bussotti semble avouer, d'une part, qu'il ne se voit pas obligé de garder une cohérence littéraire entre les mouvements, et d'autre part, que "The Rara Requiem", étant une sorte d'éloge à la musique, presque à la *musique pure*, permettant de conclure l'opéra et le drame de Lorenzo moyennant uniquement un travail sur les sons. Si l'on entend la fin de **Lorenzaccio** sous cet angle, on conclura que tout contenu extra musical (ce qui inclut le texte lui-même) est employé seulement en tant que son et couleur. Loin de servir à la narration, ce texte devient musique: le rapport habituel entre les deux est étonnamment inversé.

Les procédés de métalangage (comme la mise en scène des écrivains Musset et Sand, ou la création de personnages ambivalents, servant à promouvoir des discussions esthétiques) et de distanciation (l'emploi de citations littéraires et les "chambres bussottiennes de réflexion"), propres à une esthétique dite "post-dramatique", s'ajoutent à ce grand processus de réflexion autour du rôle de l'art dans la société, caractéristique du théâtre musical de Bussotti.

BIBLIOGRAPHIE

- BUSSOTTI, Sylvano. **Entrevista concedida a Ledice Fernandes Weiss** em 14 set. 2010.
- BUSSOTTI, Sylvano. **Lorenzaccio**: melodrama romantique dansé. Milano, Ricordi, 1972. Partitura.
- BUSSOTTI, Sylvano. **Sylvano Bussotti home page**. s.l., 2006. URL : <http://sylb.elastiko.org/it/index.php> . Accédé le 10 mai 2010.
- BUSSOTTI, Sylvano. **The Rara Requiem** pour ensemble vocal, chœur, guitare, violoncelle, orchestre à cordes, piano, harpe et percussion. s.n.t., 1969. Partitura.
- BUSSOTTI, Sylvano. **Nuovo scenario da Lorenzaccio**. Milano: Editions Ricordi/Universal Music, 1993. Partitura.
- GODOY, Rolf Inge, LEMAN, Marc. **Musical gestures**: sound, movement, and meaning. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010.

- KALTENECKER, Martin. "Opéras d'art et d'essai. Remarques sur les techniques symbolistes dans la dramaturgie contemporaine", In : FERRARI, G., **La parole sur scène**, Paris, L'Harmattan, 2008.
- LEHMANN, Hans Thies. **Le théâtre postdramatique**. Paris: L'Arche, 2002.
- MORELLI, Giovanna. **Dopo il melodrama: il teatro lirico di Sylvano Bussotti**. Pisa: Edizioni ETS, 2009.
- MUSSET, Alfred de, MARTIN, Emmanuel. **Lorenzaccio**, Paris: Pocket, 2008, 321 p.
- PREMOLI, Aldo. **Mode et musique dans les costumes de Sylvano Bussotti**. Paris: Dessain et Tolra, 1986.
- STOIANOVA, Ivanka. **Entre détermination et aventure**. Paris: l'Harmattan, 2004.

Recebido em: 20/07/2019 | Aprovado em: 10/09/2019