

Entretien avec Franco Donatoni

François-Bernard MÂCHE : Bien que vous apparteniez à la génération de Berio et Nono, vous avez été connu plus tardivement, mais en revanche vous êtes de plus en plus présent dans les concerts depuis ces dernières années.

Franco DONATONI : C'est vrai, et je dois dire que c'est en grande partie grâce au Festival de Royan, qui a créé certaines œuvres de moi pour orchestre qu'on n'aurait sans doute jamais jouées. Il y a d'ailleurs encore beaucoup de choses de moi ou à mon propos qui ne sont pas connues, et c'est pourquoi je crois utile de faire un peu d'autobiographie. On ne peut pas comprendre mes œuvres récentes si on ne connaît pas l'évolution qui m'a conduit là. Le début se situe en 1952. J'étais alors, comme beaucoup de musiciens italiens, soumis à un choix assez académique : Stravinsky ou Bartók ; et j'ai effectivement été bartokien jusqu'à l'âge de trente ans environ.

F.-B. M. : Reniez-vous les œuvres de cette époque ?

F. D. : J'ai même détruit tout ce que j'ai pu, malheureusement je n'ai rien pu faire pour les œuvres publiées. Mes idées ont évolué avec la rencontre de Bruno Maderna d'abord, puis de l'École viennoise en 1957, grâce à Darmstadt. Je me suis mis à faire un artisanat d'imitation, avec par exemple une œuvre pour piano qui n'est qu'une mauvaise copie de la Deuxième Sonate de Boulez. Je dis « artisanat », mais, plus importante que la technique était la pensée nouvelle que j'apprenais à manier. Les années suivantes, en 1958 et 1959, c'est l'influence de Stockhausen, celui des Gruppen et des Zeitmasse, du structuralisme en somme, qui m'a marqué. Puis, avec une œuvre comme Doubles, j'aborde quelque chose de plus informel. Là, ainsi que dans Puppenspiel 1, le structuralisme est désormais dépassé, et au milieu des clusters on trouve des harmonies classées, mais hors de leur usage traditionnel bien sûr. Par exemple une septième diminuée, mais où la septième est jouée fortissimo, tandis que les autres notes sont jouées pianissimo. Après une période où j'avais eu une certaine ambition de projet formel, j'arrivais là à quelque chose qui, sans que je le sache, était en somme la fameuse « forme momentanée », qui n'a pas de développement, mais se définit de façon interne par certaines qualités statistiques. Enfin c'est en 1961 qu'est intervenue la

première rupture, succédant à la rencontre de Cage. Cage avait fait un concert à Milan en 1959, puis il était resté six mois chez Berio où je l'ai rencontré une fois. Ce contact a été un vrai traumatisme. J'étais venu lui demander : « Écoutez, monsieur Cage, je suis jeune encore et je n'ai pas bien compris votre pensée, la raison de certaines de vos réalisations : j'aimerais beaucoup que vous m'expliquiez certaines choses... » Il m'a fixé droit dans les yeux en éclatant de rire, et n'a rien répondu. J'étais furieux, vraiment furieux de cette exhibition. Il y avait alors en Italie un grand enthousiasme à l'égard de Cage, mais personne ne voyait le danger qu'il représentait pour la musique, son nihilisme.

Dès lors, et surtout après 1962, plus que l'influence de Cage, j'ai subi celle de certaines lectures, par exemple de Kafka. Je lisais beaucoup de Kafka et j'étais étonné par la fonction qu'a l'acoustique chez lui. Kafka n'aimait pas la musique ; je crois qu'il en avait peur, qu'il avait peur de son pouvoir sur l'homme. Mais, dans le Château ou dans le Procès, il y a certains points de repère concernant l'acoustique qui sont très importants pour lui, et aussi certaines dissociations entre le geste et la fonction du geste. Vous vous rappelez peut-être lorsqu'un personnage fait un geste avec les doigts, puis des mouvements répétés d'avant en arrière avec la main, et on comprend alors qu'il frappe à une porte ?

F.-B. M. : Pourquoi ce passage vous a-t-il spécialement intéressé ?

F. D. : Je ne sais pas pourquoi. C'était une pensée qui m'étonnait vraiment, peut-être parce que je lisais dans le même temps un autre livre, d'un psychologue français, que par ailleurs je ne connais pas, Henri Vallon, un livre sur le mouvement moteur dans la première enfance. Le nouveau-né a des gestes qui ne sont pas encore déterminés par une causalité, des gestes dissociés de leur fonction. Or, à cette époque j'étais animé par la nécessité d'une indétermination qui ne soit pas le hasard de Cage. Je savais très bien que l'indétermination n'est pas un concept réalisable, mais une tendance. J'essayais de l'appliquer aux différents paramètres : hauteurs, durées, dynamique, et paramètre formel enfin. Après trois ou quatre années de cette expérience de dissociation entre la matière et le geste, j'en suis arrivé réellement à perdre la matière, du moins la matière seconde, déterminée, non la matière première.

F.-B. M. : Qu'entendez-vous exactement par ce terme ? Est-ce le son ?

F. D. : Le son est la matière, et le changement de cette matière en forme est justement l'action du compositeur. Cette action est le pôle plus, la polarité active que l'on retrouve dans tous les phénomènes de la nature en opposition avec une polarité passive. Composer, c'est comme dans le monde physique, provoquer

des mouvements opposés de fusion, de contact, puis de séparation.

F.-B. M. : Ces mouvements sont-ils perceptibles par l'auditeur ?

F. D. : C'est une expérience intérieure ; elle n'est pas destinée à frapper l'auditeur ; c'est une logique purement personnelle. Mais au bout de cette expérience que j'ai poussée trop loin, j'avais perdu même la matière, et avec elle jusqu'à la technique opératoire sur la matière, et cela a été la grande crise de 1965. Pour tenter de retrouver la matière, je l'ai recherchée dans des matières déjà existantes : pour commencer, la plus banale, un simple accord de do majeur à structurer ; puis des matières empruntées à Stockhausen, à Schönberg, à Bussotti, à moi-même aussi. Il s'agissait à chaque fois non d'inventer mais de transformer, et cette nécessité de transformer, de transmuier la matière, a donné naissance à des techniques toujours fondées sur des automatismes.

F.-B. M. : Cet usage d'une matière première historique ne rejoint-il pas le néo-classicisme ?

F. D. : En apparence, oui, dans certains cas. Par exemple la première partie de Solo, en 1969, ressemble à un faux Stravinsky. Mais pour moi c'est autre chose, d'abord un procédé automatique.

F.-B. M. : Vous voulez dire que ce qui est intéressant pour vous, c'est la transformation des matières sonores, et non leur nature ?

F. D. : Exactement.

F.-B. M. : Et vous ne procédez donc jamais par collage d'éléments empruntés ?

F. D. : Jamais, en effet. Ce qui est intéressant, c'est de transformer une matière organique en matière vivante, et la forme musicale est la matière vivante. L'importance de l'automatisme, de la répétition par exemple, est aussi grande ici que dans la biologie cellulaire. J'ai cherché à faire progresser les expériences faites dans les disciplines qui traitent de la séparation entre le moi et la matière, et cette dualité existe toujours.

F.-B. M. : Y a-t-il en musique comme en alchimie une pierre philosophale à découvrir ?

F. D. : Oui, mais on sait très bien qu'on ne travaille pas pour la posséder, si du

moins on n'est pas perverti par le goût de l'or. Et la grande expérience, on la fait, comme dit Flamel, tout au plus trois fois. Neuf ans après Per Orchestra, première œuvre de détachement du geste et de la matière, j'ai refait une expérience semblable mais d'un tout autre niveau, To Earle Two, et j'ai su qu'il y a certains types de consommation, d'unification entre la matière et le moi qui donnent lieu à certains phénomènes qui échappent peut-être à la volonté. La volonté, dans cette deuxième période a été niée par l'automatisme, mais cette négativité a été surmontée. Actuellement je crois par exemple que la négation totale de l'intervalle qu'il y avait dans les œuvres précédentes n'existe plus. Des pièces comme Lied ou Espressivo sont des pièces harmoniques, bâties sur l'idée fixe d'une note.

F.-B. M. : Vous tenez pour secondaires les conséquences par rapport à l'essentiel qui est votre expérience spirituelle intérieure ?

F. D. : Oui, par rapport à la logique intérieure d'une grande forme qui est finalement la forme de la vie, et qui représente peut-être trois fois neuf années d'activité musicale. La plus belle chose qu'ait dite Mahler, c'est à peu près : « Je n'écris jamais rien que je n'aie vécu, et réciproquement ». J'ai vérifié que ce n'était pas une théorie, car j'ai souvent vécu des coïncidences, des parallélismes entre ma vie et mon œuvre, plus, hélas dans le sens d'une fatalité que d'une providence. Pour l'œuvre To Earle Two, j'ai travaillé pendant onze mois presque seize heures par jour, jusqu'à l'autodestruction ou presque, jusqu'à tomber dans une dépression de plus en plus profonde.

F.-B. M. : La musique est donc pour vous une activité qui peut être dangereuse ?

F. D. : C'est une nécessité cependant, mais quand vient l'heure de la dépression de la lucidité, il faut lutter pour continuer d'écrire. C'est comme la prière nécessaire même quand on est aride. La musique est une insécurité, elle mène à la dépression quand la concentration vous fait défaut. C'est une lune quotidienne. Dans Espressivo, il y a une polarisation sur l'intervalle si-sol dièse ; c'est presque une idée fixe qui engendre continuellement la matière. Au début de l'œuvre, j'avais perdu ma technique. Ne sachant comment commencer, je suis parti de ces deux sons empruntés à une autre de mes œuvres, pour prélever comme un fragment de matière. Puis des claquements de mains naissent ; le hautbois libéré, chante son sol dièse, et l'œuvre peut commencer, tandis que les frappements se transforment en applaudissements. Ce travail sur des intervalles, c'est un travail sur des cadavres, mais l'intervalle, c'est l'espace, et l'espace est plus important que le temps et que la conscience du temps, contrairement à ce que pense l'Occident

depuis Hegel. Je ne suis pas hégélien. Au contraire, je crois que la forme première d'une pensée plus vraie, c'est la conscience de l'espace. Il y a d'ailleurs bien des langues primitives qui ignorent l'expression grammaticale d'un avant et d'un après. Mais nous devons nous débrouiller sans retourner pour autant au primitivisme, sans donner comme Stockhausen dans l'orientalisme pour midinettes, et c'est si difficile ! Que de fois la confiance retombe !

Nouvelle Revue Française n° 271, juillet 1975, Paris, Gallimard.