

Chute libre : souvenirs et remarques sur mon travail avec Fausto Romitelli

Freefall: Memories and Commentary on My Work with Fausto Romitelli

Jean-Luc Plouvier

Volume 24, numéro 3, 2014

Pactes faustiens : l'hybridation des genres musicaux après Romitelli

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1027608ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1027608ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Plouvier, J.-L. (2014). Chute libre : souvenirs et remarques sur mon travail avec Fausto Romitelli. *Circuit*, 24(3), 21–35. <https://doi.org/10.7202/1027608ar>

Résumé de l'article

L'auteur, qui a longuement collaboré avec Fausto Romitelli dans le cadre des activités de l'ensemble Ictus, rassemble ses souvenirs et peint un artiste excentrique et inquiet, échauffé contre son époque et impatient d'en découdre. La fonction du rock dans son écriture est analysée comme l'intrusion d'un « corps étranger » qui dénature en profondeur l'espace acoustique. Le son-matière, dont sa génération chantait les sortilèges, est désormais susceptible de tous les renversements : du chatolement de l'image à l'angoisse d'un réel compact, de la transfiguration radieuse à la chute sans repères. L'élaboration des deux disques consacrés par Ictus au compositeur est détaillée, et l'excitation d'un moment transgressif où il s'agissait de passer un cap : faire entrer la musique contemporaine dans l'ère « post-“Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band” » sous le double emblème de la contre-nature romitellienne et de la guitare électrique comme modèle d'un rapport heureux à l'électronique.

Chute libre : souvenirs et remarques sur mon travail avec Fausto Romitelli

Jean-Luc Plouvier

La subversion, si elle a existé quelque part, et à un certain moment, n'est pas d'avoir changé le point de virée de ce qui tourne, c'est d'avoir substitué au ça tourne un ça tombe.
– Jacques Lacan (Séminaire XX, Encore¹)

Esquisse pour un portrait

C'est à l'abbaye de Royaumont, en 1997, lors de la création de *Lost* par le Nouvel Ensemble Moderne de Montréal (NEM), que j'ai rencontré Fausto Romitelli². La voix blanche et jeune de Marie-Annick Béliveau, qui chantait les poèmes de Jim Morrison la bouche collée au micro ; la lourde partie de basse électrique ; les vagues harmoniques, convulsives ou suintantes, troublées par les mirlitons et les harmonicas (à la manière d'un lointain écho du *Concerto pour piano* de Ligeti), tout cela m'avait enthousiasmé. Comme dans une rencontre amoureuse, le choc de l'imprévu se mêlait à un effet presque platonicien de reconnaissance du bon objet (C'est ça ! C'est ça qu'il fallait faire !). Un musicologue m'avait harponné à la sortie du concert : « Ne me dites pas que vous aimez cela ? La basse électrique écrase tout ! Il n'y a pas un centilitre d'air. » Quelque chose d'écrasant s'était en effet produit, que je n'avais entendu nulle part ailleurs : un espace acoustique totalement désorienté, habité d'un pathos funèbre, ulcéré et plombé de fatigue. Et, couvrant le tout d'un demi-sourire, une fine dose de mauvais goût lancée en signe de reconnaissance : le vilain vibrato des accords parfaits d'orgue Hammond dans la dernière partie de l'œuvre. J'avais capté le signe, je lui ai commandé au nom d'Ictus la *Lesson III* du cycle *Professor Bad Trip*³ et nous sommes devenus amis.

Romitelli était une personnalité cordiale, drôle et inquiète, qui comptait beaucoup d'amis et quelques ennemis. Il parlait fort comme seuls le font les timides, en levant le menton pour vous écouter d'un peu haut, et lançait à

1. Lacan, 1975, p. 43.

2. L'ensemble Ictus, dont l'auteur de cet article est pianiste et l'un des responsables artistiques, a créé quatre œuvres de Fausto Romitelli : *Professor Bad Trip : Lesson III*, donnée en première audition au festival Musica de Strasbourg en octobre 2000 avec le cycle complet ; *Trash TV Trance* pour guitare électrique en 2002 ; *Yellow Green Blue* pour ensemble, en mars 2003, destinée à être jouée sur un film de Thierry De Mey d'après une chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaecker ; et enfin la dernière œuvre du compositeur, le vidéo-opéra *An Index of Metals* sur des vidéos de Paolo Pachini, commandé par la Fondation Royaumont et créé en octobre 2003. Ictus a invité Romitelli à Bruxelles en avril 2000, aux côtés de Luca Francesconi, pour diriger un séminaire destiné aux jeunes compositeurs, et a publié deux disques monographiques sur le label Cypres (*Professor Bad Trip* en 2003 ; *An Index of Metals* en 2005).

3. *Professor Bad Trip* pour ensemble, en trois volets (ou *Lessons*), 1998-2000.

l'occasion des jugements péremptoires : c'est génial, c'est dégueulasse. Sa culture vaste et raffinée s'était simplement incorporée à son caractère, il n'en exhibait jamais les signes visibles et, comme les surréalistes autrefois, cherchait plutôt les traces du bouleversant dans les marges ; comme dans les bandes dessinées pop de Gianluca Lericci, d'un style « nouille » dont il raffolait. Romitelli aurait pu faire sien le fameux trait baudelairien : « Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire⁴. » Si on l'interrogeait sur sa dette envers les classiques, il évitait les noms de Mahler ou de Sibelius, comme cela eût été convenable, se lançait dans la défense exaltée des tableaux néo-païens d'Ottorino Respighi et se réjouissait que la polémique gagne la table. Puis son regard s'absentait et rentrait soudainement en lui-même, et on avait un peu le vertige.

Je l'ai beaucoup vu rire, mais ne l'ai jamais vu tranquille. Il n'arrêtait jamais de bouger, de battre du genou, de pianoter sur la table ; il était mû en permanence par une terrible impatience qui semblait signifier : « Suis-je donc le seul à voir ce que je vois ? » Quelque chose de violent nous arrive qui échappe à toute parole, un déferlement technologique ininterrompu, une instantanéité de la communication, un sentiment stérile de surpuissance, sans horizon ni point d'arrêt, et tout cela énerve les corps, ravage notre intimité, affole la jeunesse, et la musique n'est plus à la hauteur pour en parler, pour témoigner de ce qui se passe vraiment, et personne dans les parages ne veut plus faire d'efforts et ça commence à bien faire : voilà, je crois, ce qu'il ressentait tandis qu'il se grattait le crâne en nous écoutant, attendant d'éclater de rire au premier nom de compositeur contemporain que nous défendrions et qui ne comptât pas dans l'étroit répertoire de ses admirations : « académiiiique ! »

L'intuition romitellienne

La musique écrite à partir du cycle *Professor Bad Trip*, tournant de son écriture, révélait dès la première écoute une intuition parfaitement mise en œuvre, que le temps a recouverte déjà d'une certaine patine mais dont nous lui devons le dévoilement : la mutation de la matière sonore et les systèmes instables inhérents aux œuvres spectrales, d'un côté, et la déliquescence des instruments électriques nageant dans les espaces échoifiés du rock des années 1970 de l'autre, semblaient soudain procéder de la même étoffe, faits pour coexister au sein d'une poétique compatible, chacun dévoilant sa vérité à l'autre. Célestin Deliège m'écrira pourtant, à la sortie du disque *Professor Bad Trip* (qu'il avait du reste adoré) : « Je ne crois pas qu'il faille exagérer l'importance du rock : le rock n'est ici que le matériau, ce qu'on entend est avant

tout une technique spectrale bien développée, très neuve. Le compositeur est beaucoup moins dépendant des champs harmoniques que ses prédécesseurs⁵. » Il faut apprécier cette prudence, qui décourage les propos fades sur le décloisonnement – Romitelli n’a jamais mis une ligne de *drums* dans sa musique : le *crossover* n’était pas son affaire. Il n’empêche que la constitution d’un *sound* était pour lui un enjeu majeur, dans un rapport à la fois fasciné et critique à son époque, et que ses efforts stylistiques se sont peu à peu resserrés autour de ce mot : *rock*. Il reste à en élucider le sens.

Son passage par le séminaire de composition d’Ictus au printemps 2000⁶ pour y assister Luca Francesconi avait marqué les esprits. Sa grande leçon sur la contre-nature en avait été le moment fort. J’en avais noté quelques phrases à la volée, qui ont été souvent reproduites : « L’artificiel, le distordu, le filtré, voilà ce qu’est la Nature des hommes d’aujourd’hui. » Il avait longuement commenté Marshall McLuhan, « le médium est le message », et cité Oscar Wilde : « les couchers de soleil sont totalement passés de mode ».

Chercher la corde grave

Le parler haut en couleur de Fausto Romitelli (dans un excellent français) avait séduit tous nos musiciens, qui prenaient plaisir à le pasticher et reprenaient ses termes. Ainsi du mot *trash*, qu’il utilisait comme un adjectif : « Faites-moi un son de basse bien *trash*. » Il n’avait pas été un adolescent particulièrement rebelle, avait assidûment étudié, n’avait pas touché aux drogues, mais il était resté fidèle à quelque intuition adolescente. Le mot *rock* était pour lui irrésistiblement lié à la nuit, à l’agitation, au « Venus in Furs » du Velvet Underground et cette guitare accordée sur une seule note instable, aux voix d’enfants fous des Virgin Prunes dans « Sandpaper Lullaby », au « Whole Lotta Love » de Led Zeppelin, avec le rire inquiétant de Robert Plant et la batterie qui part en vrille dans l’écho. Tout cela s’était constitué en une certaine qualité pré-politique de révolte qui avait informé son esthétique à venir. L’attitude pastorale de l’artiste rassembleur y était méprisée au nom de la singularité du désir et de l’apologie littéraire du vice⁷. « Je plaindrais vivement qui ne comprendrait pas – une harpe à qui manquerait une corde grave⁸ ! », pour citer à nouveau Baudelaire.

Que la musique échoue à faire sonner sa corde la plus grave était pour lui le péché mortel (l’académisme). La qualité de l’écriture ne suffisait pas. Il fallait l’injection d’une forte dose d’extériorité, d’une poussée poétique, d’une captation imaginaire venue du dehors : un corps étranger. C’est dans cette direction qu’il faut chercher la fonction du *rock* dans l’œuvre de Romitelli, ou plus exactement du *psychédéisme*⁹ – les deux termes sont interchangeables

5. Courriel de Célestin Deliège à l’auteur (26 avril 2004).

6. Du 15 au 23 mars 2000, dans les studios d’Ictus et de Rosas, à Bruxelles.

7. Romitelli/Pachini avaient en projet un nouvel opéra qui avait déjà été proposé au chorégraphe Wim Vandekeybus, et qu’aurait produit l’Opéra de Lille. Il aurait été inspiré de *Histoire de l’œil* de Georges Bataille. La mort du compositeur mit bien sûr un terme à l’entreprise.

8. Baudelaire, [1851]1975, p. 549.

9. « J’aime le rock psychédélique des années soixante et du début des années soixante-dix. J’adore le son de Jimi Hendrix, des Pink Floyd ou du Velvet Underground qui étaient à l’avant-garde de l’époque. J’aime Nirvana, mais aussi les musiques d’ambiance de Brian Eno », confiait Romitelli à Omer Corlaix (2000).

10. Romitelli, 2001, en ligne.

11. Le cycle des « Cinq conversations sur tout ce qui tombe » a été donné dans le cadre des « Conférences du Palais de Tokyo », à Paris, du 15 novembre 2012 au 23 mai 2013.

12. Depelsenaire, 2013, en ligne.

13. À 11:03 sur l'enregistrement d'Ictus (Romitelli, 2003b).

14. À 04:13 sur l'enregistrement d'Ictus (*ibid.*).

dans son lexique et pointent vers un « au-delà du principe de plaisir », vers un savoir sur la jouissance dont se détourne le compositeur trop possédé par sa syntaxe, intégralement affirmatif mais que Romitelli voyait comme un couard. « L'idée de "processus musical" est seulement un prétexte me permettant de rendre perceptible ce qui m'intéresse véritablement : l'avènement d'une violence cachée¹⁰ », expliquait-il. Grisey et Murail avaient appliqué au son instrumental des traitements acoustiques qui s'énonçaient déjà selon les mots romitelliens : fendre, briser, éroder, déchirer, mais nous n'y avons jamais entendu la même violence subjective.

Figuralisme de la chute

En novembre 2012, le psychanalyste et critique d'art Gérard Wajcman présentait au Palais de Tokyo, à Paris, sa première « Conversation sur tout ce qui tombe¹¹ », où il étudiait l'obsession du thème de la chute à la jointure du millénaire. Le xx^e siècle s'était ouvert sous la figure de la levée : des gratte-ciels, des idéaux, des conscrits de 1914. Le xxi^e siècle avait démarré sous l'emblème de la chute, celle du Mur, celle des Tours, et des mêmes idéaux. Son ami et collègue Yves Depelsenaire revenait récemment sur cette « Conversation » en ces mots :

Ce qui tombe, c'est un peu de tout, et même beaucoup plus : c'est le Tout lui-même, le monde comme tout, comme Un, comme Uni-vers, le monde de l'Universel, réglé par le Signifiant Maître, ordonnateur de la musique des sphères. Dans celui-ci, si chute il y avait, c'était la sanction d'une fausse note. Le monde continuait de tourner. La chute d'Icare, peinte par Bruegel, n'émouvait pas le laboureur qui traçait son sillon dans un champ voisin. La chute des anges rebelles confortait l'ordre des choses. Qui doutera qu'aujourd'hui, ça ne tourne plus ainsi ? Mais du même coup, ça tombe autrement aussi. Ça tourne, mais comme une vis sans fin, sans point de capiton saisissable, de sorte que, dans le même mouvement ça tombe, et dans le vide¹².

La musique n'est pas en reste pour témoigner de l'empreinte contemporaine de la figure de la chute : les phrasés microtonaux de Jérôme Combier, le deuxième mouvement du *Vortex Temporum* de Gérard Grisey, *Automne à Varsovie* de György Ligeti, le deuxième mouvement de *Sud* de Jean-Claude Risset, les premiers madrigaux de *La métamorphose* de Michaël Levinas n'en sont que quelques exemples particulièrement réussis. Mais la chute en vrille, la chute qui n'arrête pas de chuter, nul mieux que Romitelli n'a osé en faire musique avec autant d'insistance. Je pense bien sûr aux spirales descendantes du *Professor Bad Trip : Lesson II*¹³, conduites par le piano et diffractées note par note dans tout l'ensemble, à son avatar dans la *Lesson III*¹⁴, à la reprise

des mêmes principes dans le chant *Drowninggirl III*¹⁵ de *An Index of Metals*. Plus virtuose et plus troublant est le premier chant de la même œuvre, *Hellucination I: Drowninggirl*, construit sur une double harmonie : la passacaille en *ré* mineur conduite par l'orgue électrique, soutenue par la basse et la guitare (dont les musiciens frottent lentement les cordes avec des baguettes de batterie), est complétée et brouillée par un lent *glissando* électronique, presque insensible, qui couvre le mouvement sur toute sa durée et dont la courbure est suivie fragmentairement, en relais, par de courts *glissandi* des autres instruments de l'ensemble. La chute se donne ici dans sa mélancolie maximale, ombre discrète mais persistante, longue réverbération déclinante.

L'esprit de surenchère

Lorsque Romitelli écrit :

Nos esprits sont inondés par un flux irrépressible d'informations tendant à se superposer et à se substituer à la réalité et à la vie même : le but est celui de l'homologation globale, puisque les biens de consommation, comme les inondations, se répandent facilement sur un territoire plat, uniformisé et émondé de toute différence¹⁶,

il adhère au jugement usuel des artistes en guerre contre la marchandise et le Spectacle. Mais face au vertige du monde et son vacarme entropique, la singularité de Romitelli est d'avoir déclenché en musique une bagarre frontale, presque mimétique, en se tenant à l'écart de toute visée orthopédique. Pas de contrepoison, de ré-acclimatation au silence, de reconstitution d'une chambre à soi de concentration et de qui-vive. Romitelli encourageait au contraire la compétition mortifère, la chute plus rapide encore et plus ivre d'elle-même. Ce qu'il appelait : « se salir les mains ». Traverser l'époque, la prendre de vitesse, utiliser ses armes et faire plus de bruit qu'elle – avec, au bout de cette plongée qu'il assimilait à une « transe », la promesse d'une transfiguration ou d'une renaissance. C'est ce dont témoigne le choix du texte de Jim Morrison, d'une poésie parfaitement adolescente, mis en musique dans *Lost* : « J'aimerais qu'une tempête arrive | et que son souffle chasse cette crasse | Ou qu'une bombe incendie la Ville | et récurve la mer | J'aimerais que la mort vienne à moi, immaculée¹⁷. » Le salut par la destruction : c'était là sans doute sa part mystique¹⁸. Même si elle ne correspond pas à l'image sociale qu'il donnait de lui-même, athée libertaire qui avait lu les trois mille premières pages de *l'Histoire de ma vie* de Casanova, c'est la part de secret qu'il faut lui laisser.

15. À 02 :15 sur l'enregistrement d'Ictus (Romitelli et Pachini, 2003).

16. Romitelli, 2005, p. 131.

17. « Ouragan et Éclipse », Morrison, 2010.

18. C'est ce qu'évoque encore la note d'*Amok Koma* pour ensemble, qui décrit en ces termes le travail sur le matériau musical : un « rituel de sa destruction comme élément discursif porteur de forme et sa résurrection comme matériau incandescent ». Romitelli, 2001, en ligne.

Scintillement et angoisse

La théorie lacanienne de l'objet peut partiellement élucider la « face obscure » de l'esthétique romitellienne. Dans son *Séminaire X*¹⁹, consacré à l'angoisse, Jacques Lacan distingue les deux faces de l'objet du désir : l'objet-visée ou *agalma*, chose précieuse, objet partiel scintillant et fascinant, en avant du désir ; et le *palea*, l'objet-cause du désir, reste ou déchet, conceptualisé à partir de l'objet anal freudien. Ce que Jacques-Alain Miller commente comme ceci : « L'objet-visée du désir est celui que l'on peut mettre en scène dans le lien amoureux, alors que Lacan tente de faire apercevoir la fonction de l'objet-cause par l'angoisse²⁰. »

Et, selon Lacan, « le véritable objet dont il s'agit n'est pas devant, mais derrière²¹ ». Le miroitement est un leurre, une ruse du désir. Un objet de jouissance approché de trop près, dans la compacité de sa présence réelle, toute inscription humanisante s'étant absentée, révèle sa face de dégoût. Lisez les partitions de Romitelli au piano, en douceur, dans un jeu baigné de pédale : il n'est pas d'harmonie plus chatoyante, tout en accords mineurs délicatement altérés, qui attestent d'une sensualité peu ordinaire. Qu'avait-il besoin d'en faire systématiquement de la boue ? En approchant par la dégradation convulsée de son harmonie l'envers d'abjection du flux sonore²², Romitelli désamorçait les discours sur le Son comme énergie positive. Il délivrait le spectralisme de ses derniers restes d'idolâtrie du sonore, le déniaisait en somme du « scelsisme » et lui offrait une adolescence²³. C'est ça qui était *rock* ! « Il n'est pas de forme de répugnance dont je ne discerne l'affinité avec le désir²⁴ », écrivait son cher Georges Bataille dans la préface de *Madame Edwarda*. L'œuvre de Romitelli exprime en musique une impossible focale, un « trop loin » ou un « trop près ». Elle poursuit l'investigation de la nouvelle Natura Sonorum des spectraux révélée par le studio électronique, fascinée par le luxe harmonique qu'autorisent ces techniques, mais en tenant compte d'un renversement possible de l'attitude contemplative en révolusion ou sentiment de menace. Et donc, en guise de boutade, étaient *rock* avant Romitelli, son héros et son ami : Dufourt, Levinas.

Romitelli m'avait plusieurs fois témoigné combien la découverte de *Saturne* (1979) d'Hugues Dufourt l'avait foudroyé. Pas sous la forme d'une rupture, d'une sortie de l'adolescence vers des goûts plus mûrs, mais bien plutôt d'une intensification maximale de l'univers qu'il aimait : en musique, Pink Floyd, Abwärts²⁵, les musiciens du label Warp avec Aphex Twin en tête ; en littérature, Georges Bataille, Nicolas Gogol, William Burroughs, Emily Dickinson, John Maxwell Coetzee (dernier livre sur sa table de nuit, dans sa

19. Voir Lacan, 2004.

20. Miller, 2004, en ligne.

21. Lacan, cité in *ibid*. Voir aussi Lacan, 2004, p. 73.

22. Écouter l'altération progressive de l'accord de *ré* mineur à 01:40 dans *Green, Yellow and Blue*, peut-être son œuvre la plus forte et la plus concentrée, sur l'enregistrement de *Ictus de Professor Bad Trip* (Romitelli, 2003b).

23. Éric Denut parle d'un *jeunisme* romitellien. Voir Denut, 2012, p. 5.

24. Bataille, [1937]1999, p. 7.

25. Abwärts est un groupe punk de Hambourg des années 1980, proche du célèbre groupe de « rock industriel » Einstürzende Neubauten. Leur premier album, *Amok Koma*, a donné son nom à une œuvre pour ensemble de Romitelli en 2001.

chambre d'agonie à l'hôpital de Milan: *Vergogna*, que je venais moi-même de lire en français, *Disgrâce*). Les couleurs blêmes de *Saturne*, l'univers acoustique dénaturé par les instruments électriques, la modulation de ses vagues qui exacerbent l'attente en vain, l'enrobage menaçant des percussions – de même que, dans un autre registre, le brisement de la voix suggéré par la trompette du *Concerto pour un piano-espace* de Michaël Levinas, dans un univers d'effroi, de moiteur et de touffeur – tout cela était pour lui bien plus *rock* que l'amusant néoclassicisme du *Yellow Shark* de Frank Zappa²⁶. On peut compléter le tableau par certaines déclarations de Ligeti lorsqu'il attribuait à sa propre musique, avec un aplomb désarmant – comme s'il évoquait des voluptés universellement partagées –, des qualités de matière inédites, à la bordure de l'abject. Comme ceci, à propos de *Ramifications*: « Une toute nouvelle sorte d'harmonie incertaine apparaît ici, comme si les harmonies étaient avariées. Elles ont un goût faisandé, la putréfaction est entrée dans la musique²⁷. »

Une analyse express des premières secondes de *An Index of Metals* illustrera notre propos. L'œuvre s'ouvre avec un échantillon de l'accord d'orgue initial de « Shine On You Crazy Diamond » des Pink Floyd²⁸. Après quelques secondes, on entend le son d'un 33 tours stoppé par la main d'un invisible DJ, créant un *glissando* vers le bas jusqu'à l'arrêt complet du son. Ce geste musical offre à l'interprétation une richesse de sens concentrée à l'extrême. D'abord, c'est pop. Ensuite, ça rate. Mais aussi, ça descend (figuralisme de la chute, qui ne s'arrêtera plus); ça ouvre la conduite harmonique (*sol* mineur, sous-dominante du pôle de *ré* qui domine l'œuvre); ça reprend sans cesse (forme en aggravation, la forme romitellienne par excellence); c'est du déchet (le son vieilli d'un disque griffé); et pourtant, ça brille (le velours chatoyant de l'orgue Hammond, et le titre même du morceau de Pink Floyd: « Shine On You Crazy Diamond », annonçant lui-même le premier mot du livret de Kenka Lèkovich, *shining*, entonné au premier chant, *Drowningirl*); et enfin, c'est l'anticipation en miroir de la coda de l'œuvre, les dernières mesures que le compositeur a signées alors qu'il luttait déjà contre sa propre fin, sorte de *Dies Irae* matérialiste d'un humour proprement atroce – lorsque la vidéo de Paolo Pachini²⁹ met en scène un tournoiement d'ordures multicolores capturées dans un incinérateur à déchets, semblant parodier le texte de la Genèse: *car tu es ordure et tu retourneras ordure*. Du scintillement au *trash*: les deux qualités réversibles du son-matière romitellien.

26. « Écrire le rock, le jazz, c'est ridicule ». Romitelli, cité in Brindeau, 2001, en ligne.

27. Ligeti, cité in Stoianova, 2004, p. 99.

28. Premier morceau du neuvième album du groupe, *Wish You Were Here*.

29. On ne surestimera jamais la part créative de Paolo Pachini dans l'élaboration de *An Index of Metals*. La vidéo bien sûr, mais également les stratégies formelles, l'établissement final de la partition, la réalisation des échantillons et des parties électroniques, rien n'aurait été possible sans son zèle indéfectible envers l'œuvre d'un ami déjà malade dont il avait parfaitement pressenti le génie, et l'urgence qu'il y avait à le laisser se déployer.

Mixer Romitelli : le disque comme contre-nature

Chute et tournoiement infinis, bascule de la scintillation vers le trop-de-réel, goût de l'artifice et de la monstration du médium... Les thèmes romitelliens que je viens d'évoquer faisaient déjà chemin dans notre esprit, et sa musique nous apparaissait comme une source privilégiée pour franchir un pas dans la politique discographique d'Ictus. La diffusion des PC domestiques et de leurs logiciels ergonomiques avait autorisé la réalisation d'une utopie : laisser le montage et le mixage des disques aux musiciens, à la maison, dans la solitude et le contact immédiat avec la matière enregistrée, et faire de la production d'un disque l'ultime paramètre de l'interprétation.

L'importance de l'investissement physique dans l'interprétation de la musique contemporaine, par ailleurs, nous avait tous convaincus que le disque comme « témoignage de concert » ne convenait plus du tout : la perte était trop lourde et les résultats trop ternes. Il fallait repenser le disque comme un objet autonome, arraché à l'espace naturaliste du concert, et le rendre contemporain de l'ère ouverte par le *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) des Beatles – un disque qui se fait entendre comme tel, ouvre une scène virtuelle, crée son propre espace-temps et rend compte d'un projet d'écoute. Les acteurs de la musique contemporaine, habitués pourtant aux plus fines nuances de la spatialisation, à l'essentielle différence entre l'espace tridimensionnel et la diffusion stéréophonique, restaient étrangement attachés au culte de la « belle acoustique » illusionniste, voire du « beau panorama », comme disent parfois les critiques de disques (à l'exemple peut-être du *Guide Michelin*). Mais la donne était en train de changer³⁰, et la nature dévoyée du *sound* romitellien offrait l'opportunité d'une expérience radicale.

François Deppe, violoncelliste d'Ictus, et moi-même, nous sommes lancés dans l'aventure sous la conduite bienveillante de nos ingénieurs du son Alexandre Fostier et Jarek Frankowski. Ceux-ci restaient responsables des réglages les plus fins (l'égalisation des fréquences) et de la correction de nos nombreuses erreurs, mais nous déléguaient l'aspect proprement artistique du mixage. Romitelli s'emballa pour le projet et nous donna carte blanche. François et moi nous sommes partagé le travail et chacun s'enferma chez lui pendant des semaines pour plonger dans *Professor Bad Trip*.

Le travail préparatoire de dénaturation concernait les courbes automatisées de volume : chaque *glissando*, tout ce qui chute, flotte ou décline, était systématiquement relevé, parfois de plus de 10 décibels. Les synchronisations rythmiques étaient corrigées au cordeau, mais les accidents de jeu qui font vivre le grain, au contraire, considérablement amplifiés. La transgression

30. Le CD *Metropolis* de Martin Matalon (1996) nous en avait donné un bel exemple.

majeure, qui autorisait les suivantes et rendait possible le « tournoiement infini » que nous avons choisi pour mot d'ordre, tenait au placement stéréophonique : aucun instrument n'était définitivement placé dans l'espace acoustique, chaque place était mobile.

Quatre réverbérations digitales étaient ouvertes en permanence, de la plus courte à la très longue, et les instruments y étaient injectés phrase par phrase, parfois note par note, éloignés dans l'espace selon leur « degré de psychédélisme ». Les fins de phrase les plus déliquescentes, ou tout ce qui ressemble à un « appel », étaient injectées dans la chambre d'écho – c'était là une touche de mauvais goût *pop* qui nous faisait franchir un seuil, et entrer en quelque sorte dans l'ivresse de l'irréparable.

Le geste de mixage le plus authentiquement romitellien, qui amplifiait le renversement de valence du beau à l'abject, tenait cependant à une suspension momentanée de tous les effets : poussé au volume maximal, sans plus aucune réverbération, isolé de toute sensation d'espace, le son brut colle soudain à la membrane du haut-parleur comme une poix³¹, dans un effet de sur-présence plus inquiétant que tous les traitements. Dans le même esprit, un rétrécissement soudain de la bande passante ramenée à un étroit couloir de fréquences médiums, un effet « téléphone » en somme, suggérerait un dérèglement de l'écoute, une coupure avec la plénitude de nos moyens comme peut en produire l'angoisse. Le franchissement du tabou ultime, qui fit débat entre nous, tenait à l'utilisation du compresseur, machine haïe des musiciens classiques, qui abrase les amplitudes, écrase la dynamique et couvre tout enregistrement d'un son « radio » standardisé. Peu employé dans *Professor Bad Trip* – sinon dans le final de la *Lesson III*, pour faire tenir ensemble grosse caisse, basse électrique et piano à un niveau élevé, le compresseur fut finalement ouvert à plein régime dans *An Index of Metals*. On nous l'a reproché – mais après tout, autant reprocher à Roy Lichtenstein³² d'avoir préféré l'acrylique à l'huile. Il s'agissait de construire une surface.

Jouer Romitelli : tous guitaristes !

Un soin particulier fut apporté au traitement de la guitare électrique, seconde par seconde. Qu'elle soit soliste ou tuitiste, Romitelli lui réservait une place d'élection dans son écriture. Mobile, insinuante, intrusive même, la guitare apporte son grain particulier à chaque mesure des dernières œuvres du compositeur. Il avait inlassablement écouté les disques de Jimi Hendrix.

Au jeu *legato* sur la Stratocaster, Hendrix applique des effets expressifs sur presque chaque note : à tout moment une corde tirée, une appogiature, un vibrato ample ou subtil, qui dès lors font basculer son phrasé d'un registre

31. Par exemple, le synthétiseur, suivi des bois à 05:50 dans *Drowning Girl III* sur l'enregistrement d'Ictus (Romitelli et Pachini, 2003).

32. Si je mentionne Lichtenstein, c'est qu'une de ses toiles les plus célèbres, *Drowning Girl* (peinte en 1963, année de naissance du compositeur), fut choisie par Fausto Romitelli et l'écrivaine Kenka Lekovitch comme source d'inspiration pour l'écriture du livret de *An Index of Metals*.

tempéré à un registre quasi microtonal où règne une modalité altérée. En ce sens, la guitare électrique est la véritable grande invention instrumentale du xx^e siècle : elle résume toute la palette d'ornementations des sons acoustiques et y ajoute toute la palette de l'ornement électrique, c'est-à-dire du dosage dynamique des pédales d'effets. La guitare du blues électrique n'est pas seulement distorsion et puissance, comme le suggère une imagerie pour publicistes, elle est aussi et d'abord l'agent d'un langage aérien, élastique et vocalisant, destiné aux amples espaces imaginaires ouverts par la chambre d'écho.

Romitelli l'avait parfaitement compris. La subtilité avec laquelle son écriture intègre la guitare électrique à l'ensemble acoustique reste à ce jour insurpassée. Elle met en jeu un spectre infini de glissements, d'ornements légers et de floutage des contours, le tout mené par un goût pour le registre bas-médium, épais et vénéneux, sourdement métallique, là où l'amplificateur de guitare n'est plus comparable à quoi que ce soit d'existant dans l'ancien ordre acoustique. *Professor Bad Trip : Lesson II*³³ est à cet égard exemplaire. La combinaison du *bottleneck* (un goulot en métal utilisé par la main gauche, qui permet le jeu glissé), du *e-bow* ou « archet électronique » (petite machine utilisée de la main droite qui génère un courant magnétique, mettant la corde en vibration continue en autorisant le *legato* infini) et enfin de la pédale de volume qui atténue les attaques comptait parmi ses modes de jeu favoris³⁴ : le son de guitare, altéré en outre par son grain électrique, se déploie alors comme un long ruban mobile qui perturbe l'harmonie en son cœur³⁵.

Je crois pouvoir affirmer que la rencontre entre Romitelli et le guitariste d'Ictus, Tom Pauwels, fut sur ce point déterminante, et qu'elle informa considérablement l'écriture de la partie de guitare dans *An Index of Metals*. Romitelli avait logé plusieurs jours dans l'appartement de Tom, alors très jeune et d'un enthousiasme inlassable, et ils n'avaient pas cessé de travailler, manipulant des pédales, toute la palette d'accessoires que Tom s'était constituée (rasoir électrique, archets, éponges...), cherchant les effets limites à obtenir en temps réel avec la *loop machine*, et recensant très soigneusement toutes les possibilités expressives des *glissandi* obtenus en tirant les cordes ou en usant du levier de vibrato fixé au cordier. De ces sessions est né *Trash TV Trance*, le solo de guitare électrique que nous lui avons commandé, devenu depuis lors un classique pour cet instrument malgré son titre rébarbatif (j'avais supplié Romitelli d'éviter cette tonalité *teenager* mais rien n'y faisait, il en riait sans scrupule, et que son titre me fasse honte lui donnait au contraire la garantie qu'il avait tapé juste). L'usage musicalisé du déchet électrique, du *buzz* (ici, le câble audio que le guitariste arrache de son instrument), était

33. Écouter par exemple à partir de 08:53 sur l'enregistrement d'Ictus (Romitelli, 2003b).

34. Voir Slinckx, 2013, p. 17.

35. Écouter la *Lesson III* à 07:17 sur l'enregistrement d'Ictus (Romitelli, 2003b).

directement inspiré des disques de Pan Sonic³⁶, de Squarepusher et d'Aphex Twin.

La pédale de guitare est l'inverse de l'échantillon prémixé, ou de tant de patch Max : à l'instar d'un véritable instrument – et c'est un point crucial –, elle ne produit le résultat désiré qu'au prix d'un dosage très fin, généralement dynamique, de ses réglages par l'interprète tendu dans son jeu. Le son instrumental naît toujours dans l'étroit défilé du geste juste et du geste raté ; c'est dans la tension inlassable entre beau et laid que l'oreille du musicien corrige son geste à vitesse infinie, et la vibrance d'un son n'est autre que le fruit de cet effort. La pédale wah-wah ne contredit pas ce schéma classique, là où l'électronique appliquée après coup risque de le détruire. La pédale de guitare est en avance sur nos recherches, d'une certaine manière, et son caractère apprivoisable demeure notre horizon, celui d'un rapport non servile à l'électronique.

L'électronique romitellienne, organique et un peu animale, a été dominée par le modèle de la guitare. L'épaisse partie électronique quadraphonique de *Professor Bad Trip: Lesson I*, qui double systématiquement les harmonies de l'ensemble acoustique, reste par contre très difficile à incorporer au mixage de concert, malgré tous nos efforts et ceux de mes collègues que j'ai pu entendre à l'occasion. De mon point de vue, ce premier volet n'a jamais donné son plein effet qu'une fois fixé sur disque, au prix d'un mois de mixage intensif, avec des courbes de volume automatisées à la milliseconde – totalement resculpté, donc. Je recommanderais volontiers d'en assumer le caractère radicalement pop : une œuvre bâtie pour le disque, reproductible, remixable, mais non destinée à la scène³⁷.

Difficile à jouer, difficile à mixer, la musique de Romitelli continuera à donner du fil à retordre à ses interprètes. La présence sur le plateau, parmi les instruments acoustiques, d'un amplificateur de guitare dont le son doit être poussé pour obtenir le grain électrique souhaité, n'est pas le moindre des embarras. Le moindre défaut de balance et tout se défait : la saleté reste sale, si j'ose dire, elle se disperse plutôt que de se constituer en objet. Or la dispersion est à l'inverse du geste romitellien, qui concentre et écrase. Malgré le culte qui s'est constitué après sa mort et lui vaut la bienveillance de principe, les concerts dédiés à ses œuvres déçoivent parfois, pour ces raisons. Peut-être faudrait-il considérer le défi qu'elles nous lancent un peu plus sérieusement et ouvrir un chantier d'expérimentation ordonné sous le slogan : « Tous guitaristes ! » J'attends le centre de recherches qui nous autoriserait cette expérience. Autour des trois leçons de *Professor Bad Trip* et de son écriture somme toute classiquement instrumentale, il serait passionnant de centrer les

36. Écouter, par exemple, l'album de Pan Sonic, *Aaltopiiri* (2000). À ce propos, il est utile d'éclaircir un détail souvent mal compris : les *intermezzi* de *An Index of Metals* n'ont pas été réalisés par Romitelli « à la manière » de Pan Sonic, mais proviennent directement de leurs disques, avec leur autorisation.

37. Cette *Lesson I* avait constitué un point de polémique entre nous. Romitelli considérait qu'il n'avait jamais rien écrit de meilleur.

impératifs de recherche autour de la question du nouage geste-oreille-goût de l'instrumentiste, dans l'aimantation de la poétique empoisonnée et antinature de Romitelli. Que tout soit arbitré depuis la source, sans que l'automatisation ne domine jamais : pédales de volume pour élargir la dynamique et autoriser le « trop fort » et le « trop doux », dosages de réverbérations virtuelles, légères distorsions, échos... Tout cela pensé comme un simple élargissement du registre ordinaire du bien-jouer, aux côtés du vibrato, de la nuance et de l'ajustement des timbres.

Le programme romitellien

Dans un texte récent et inspiré, très possédé par son objet, Éric Denut trace le portrait d'un Romitelli prophétique, entouré de témoins myopes incapables de prévoir que « toute l'époque [...] allait devenir romitellienne », dix ans après sa mort. « Sa musique ne désigne pas, elle fusionne avec son objet comme si l'énoncé était le texte lui-même : la réalité physique du corps, les sensations qu'il provoque deviennent sons dans une transfiguration qui tient du miracle³⁸ », écrit-il en pointant une hypermodernité où se dissolvent toutes les frontières symboliques, et avec elles la distinction entre la musique comme écriture et la musique comme pur effet vibratoire³⁹. Ce qui est en parfaite sympathie avec le *discours* romitellien. Je soutiendrais néanmoins que ce discours, toujours tendu vers sa limite (ceci par exemple, parmi cent : « un flux magmatique de sons, de formes et de couleurs, sans autre narration que celle de l'hypnose⁴⁰ »), n'était pas un programme au sens d'un plan d'action à accomplir – rompre avec l'écoute de concert, affecter le corps par la pure intensité sonore, plonger l'auditeur dans un bain vibratoire – mais un geste rhétorique d'accompagnement de son écriture musicale, au sens alors d'un « programme » berliozien, encore tout imbibé de l'esprit de la métaphore.

Pour vérifier ce point, cet écart entre le discours et la production, je tiens à la disposition des chercheurs la première note d'intention de *An Index of Metals*, écrite directement en français par Romitelli et restée inédite. Elle diffère sur bien des points de la note de programme publiée et largement reproduite, amendée à la suite de nombreuses suggestions de Marc Texier, le co-commanditaire de l'œuvre. Dans la première mouture de ce texte, on pouvait lire ceci : « Écouter de manière émotive pour se plonger dans une situation de quasi-danger, proche de la violation de l'intégrité physique⁴¹. » On apprenait également que l'œuvre devait se donner « dans un hangar, un entrepôt ou bien un grand loft », en tous les cas dans « une zone autonome et hermétiquement isolée de l'espace-temps environnant, dans laquelle on

38. Denut, 2012, p. 6.

39. Lire par exemple les propos de l'artiste *noise* Zbigniew Karkowski : « Quel que soit le spectre vibratoire, nous devons voir nos cellules, nos sens et ce qui nous entoure comme des transformateurs de vibrations. » Karkowski, 2008, p. 22.

40. Romitelli, 2003a, en ligne.

41. Romitelli, 2002.

célébrera le rite initiatique d'immersion». Tout était remis en question, les conditions de l'écoute de concert, sa frontalité jusqu'aux raisons du rassemblement. Le projet de départ était désigné comme une *rave party* qui devait trancher de manière radicale avec toutes les habitudes de concert jusque-là pratiquées et violenter l'auditeur par « la dérive constante vers des densités plus intenables⁴² ». Le chant devait initialement être pris en charge par un contre-ténor, dont l'androgynéité vocale était censée amplifier l'esthétique décadente de la soirée. À cette note était joint un premier devis à l'usage des coproducteurs, qui faisait état d'un énorme système d'amplification sur huit ou seize canaux, afin de projeter des échantillons en tous sens, et d'appliquer à chaque instrument de l'ensemble « un traitement en direct [...] qui devrait se constituer [...] principalement de paradigmes complexes de spatialisation ».

Il n'est pas besoin de longs commentaires. *An Index of Metals* procédait d'un « maintenant ou jamais ! », d'une promesse faite à lui-même de briser toutes les digues. Mais le contraste entre le projet et sa mise en œuvre est gigantesque. Les trois écrans vidéo bien alignés, l'écriture homorythmique des bois, les lignes vocales inaccessibles à une chanteuse sans formation classique, le mixage raffiné qu'exigeait une orchestration précieuse... tout appelait une écoute de concert et recommandait de faire tourner l'œuvre dans le réseau classique des centres culturels. Ce qui fut fait. Lorsque Salvatore Sciarrino vint écouter l'œuvre à Lyon en mars 2004, Romitelli demanda malicieusement à Alexandre Fostier, notre ingénieur, de pousser le son. Tous deux écoutaient The White Stripes, à l'époque. À l'issue du spectacle, je demandai à Sciarrino ses impressions. Il me répondit par ces seuls mots : « C'est très plein. » Et c'est à ma connaissance le seul témoignage d'une « violation de l'intégrité physique » que nous ayons pu noter.

Fausto Romitelli s'est toujours souvenu de ses classes avec Franco Donatoni et n'a pas quitté son site de départ, celui de l'écriture comme lieu d'effectuation de l'idée musicale. Il aura lancé par sa verve outrancière, la bravoure de son sourire et l'ampli sur 11, un ultimatum sécessionniste qui a fait date au sein d'un milieu musical qui agaçait, avec la théâtralité d'un geste de rupture. Rejouant le défi de Céline lançant sa « grande attaque contre le verbe », Romitelli aimait se décrire en virus de la musique savante : « Le virus reste tranquille et rêve du corps qu'il voudrait détruire, en attendant des temps meilleurs⁴³ », écrivait ce tendre mauvais garçon en forçant le ton. Son écriture relevait en réalité la musique moderne par la médiation du psychédélisme, la rendant le temps d'une courte vie incomparablement jeune, comme Céline transmuait la littérature de son temps par un éreintant travail sur la langue orale⁴⁴. Un peu seul contre tous, ravi de se faire traiter de « mouton noir⁴⁵ »,

42. La *rave party* comme « nuit de sabbat ».

43. Romitelli, 2005, p. 131.

44. Même sarcasme contre un art châtré chez Céline et Romitelli : « Rabelais a vraiment voulu une langue extraordinaire et riche. Mais les autres, tous, ils l'ont émasculée cette langue, pour la rendre duhamélienne, giralducienne et mauricienne » chez l'un ; « Le son dans la musique contemporaine est castré par le formalisme et par les dogmes sur la pureté du matériau musical : un son cérébral, sans corps, sans chair ni sang » chez l'autre. Les affinités, évidemment, s'arrêtent là. Céline, 1987, p. 120-121 ; et Romitelli, cité in Cohen-Levinas, 1999, p. 88.

45. J'avais utilisé l'expression dans une note de programme, et il m'avait chaudement remercié du compliment.

traçant sans trembler son signe de rapport entre le spectre et le pop, en visant droit et le menton dressé, il se rêva en sentinelle : le seul compositeur *contemporain*. Et qu'aurait-on fait sans lui ?

BIBLIOGRAPHIE

- BATAILLE, Georges ([1937]1999), *Madame Edwarda*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- BAUDELAIRE, Charles ([1851]1975), « Journaux intimes », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard.
- BRINDEAU, Véronique (2001), « Entretien avec Fausto Romitelli », *Accents*, n° 15, <www.ensemble-inter.com/accents-online/?p=5022> (consulté le 6 octobre 2014).
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1987), *Le style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartre et les autres*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- COHEN-LEVINAS, Danielle (1999), « Attaquons le réel à sa racine », in Danielle Cohen-Levinas (dir.), *La création après la musique contemporaine*, Paris, L'Itinéraire/L'Harmattan, p. 87-90.
- CORLAIX, Omer (2000), « Entretien avec Fausto Romitelli : l'insurgé », *Musica Falsa*, n° 11, p. 84-85.
- DENUT, Éric (2012), « Ultimately, Fausto Romitelli », in Fausto Romitelli, *The Nameless City* (livret), Cyprès CYP5623.
- DEPELSENAIRE, Yves (2013), « Samedi 9 novembre », <<http://yvesdepelsenaire.com/?p=640>> (consulté le 5 mai 2014).
- KARKOWSKI, Zbigniew (2008), *Physiques sonores*, tr. Christian Indermuhle et Thibault Walter, Paris, Van Dieren.
- LACAN, Jacques (1975), *Le séminaire. Livre XX, Encore : 1972-1973*, Paris, Seuil.
- LACAN, Jacques (2004), *Le séminaire. Livre X, L'angoisse : [1962-1963]*, Paris, Seuil.
- MILLER, Jacques-Alain (2004), « Introduction à la lecture du Séminaire *L'angoisse* de Jacques Lacan », texte et notes établis par Catherine Bonningue, *La cause freudienne*, n° 58, <www.sauval.com/angustia/milleri.htm> (consulté le 5 mai 2014).
- MORRISON, Jim (2010), *La nuit américaine*, tr. Patricia Devaux, Paris, Christian Bourgois.
- PLOUVIER, Jean-Luc (2004), Échange électronique privé avec Célestin Deliège (26 avril).
- ROMITELLI, Fausto (2001), Note de programme pour *Amok Koma*, <<http://brahms.ircam.fr/works/work/14245/>> (consulté le 5 mai 2014).
- ROMITELLI, Fausto (2002), Note d'intention de *An Index of Metals*, texte inédit, archives Ictus (27 mai).
- ROMITELLI, Fausto (2003a), Note de programme (autorisée) pour *An Index of Metals*, <<http://brahms.ircam.fr/works/work/11522/>> (consulté le 5 mai 2014).
- ROMITELLI, Fausto (2005), « Le compositeur comme virus », in Alessandro Arbo (dir.), *Le corps électrique : voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan, p. 131-134.
- SLINCKX, Pierre (2013), *La musique de Fausto Romitelli : influences, techniques et style*, Mons, ARTS2.
- STOÏANOVA, Ivanka (2004), *Entre détermination et aventure : essais sur la musique de la deuxième moitié du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan.

DISCOGRAPHIE

MATALON, Martin (1996), *Metropolis*, Ensemble Instrumental, dir. Ernest Martinez-Izquierdo, Ircam - Centre Pompidou, IRCAM 004.

PAN SONIC (2000), *Aaltopiiri*, Blast First BFF 166.

ROMITELLI, Fausto (2003b), *Professor Bad Trip*, ensemble Ictus, dir. Georges-Élie Octors, Cyprès CYP5620.

ROMITELLI, Fausto (2012), *The Nameless City*, ensemble Musiques nouvelles, dir. Jean-Paul Dessy, Cyprès CYP5623.

ROMITELLI, Fausto et PACHINI, Paolo (2003), *On Index of Metals*, ensemble Ictus, dir. Georges-Élie Octors, Cyprès CYP5622.



Gianluca Leric, *Magic Mushrooms*, 2002.
Encre de Chine sur papier, 11,5 × 19 cm.