Document généré le 18 avr. 2024 21:25

Circuit
Musiques contemporaines

Fausto Romitelli en son temps
Fausto Romitelli in His Time

Martin Kaltenecker

Volume 24, numéro 3, 2014

Pactes faustiens : l'hybridation des genres musicaux après Romitelli

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1027607ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1027607ar

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

Kaltenecker, M. (2014). Fausto Romitelli en son temps. *Circuit*, *24*(3), 9–20. https://doi.org/10.7202/1027607ar

Résumé de l'article

L'oeuvre de Romitelli illustre un nouveau « régime » de la musique, où l'oeuvre n'est plus conçue et présentée au premier chef comme organisation ou structure critique mais comme dispositif d'écoute. C'est de l'entrée dans une matière, d'un zoom, d'un éveil de résonances que sont tirées les structurations. Ce nouveau paradigme peut se décliner selon plusieurs axes, dont nous suivons les traces chez Romitelli : un désir de continuité (à travers une conception d'objets mélodiques par dépli et repli) ; l'importance de la fusion sonore (intégration du son électronique dans l'instrumental) ; un souci d'une écoute à la fois incarnée (la guitare électrique fonctionne comme signal, comme « accroche », au sens des théoriciens de la musique populaire) et efficace (le processus doit être intelligible, la forme se découpant en pans et sections).

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Fausto Romitelli en son temps

Martin Kaltenecker

Depuis le XVIIIe siècle se sont succédé en musique ce qu'on peut appeler trois « régimes », notion que Jacques Rancière définit comme « un type spécifique de lien entre des modes de production d'œuvres ou de pratiques, des formes de visibilité de ces pratiques, et des modes de conceptualisation des unes et des autres[1] ». À la fin de l'ère baroque, il s'agissait ainsi d'exprimer et de saisir des affects ; une œuvre musicale devait être comme une dissertation, claire et distincte, sur un affect principal ; elle était le théâtre bien ordonné des sentiments. Une autre façon de faire et de voir devient prédominante avec Beethoven : il s'agit de concevoir une structure éventuellement complexe, un labyrinthe à explorer en plusieurs étapes ; l'œuvre est un corps, un organisme – « ce sont les organismes les plus compliqués dont les membres sont les plus dissemblables », dira Goethe[2] – ou encore une cathédrale dans laquelle on circule à l'infini, selon l'image qu'emploiera d'Indy pour décrire la sonate cyclique[3]. La compréhension peut ne pas être immédiate ; elle est l'affaire de quelques-uns, les autres suivront. Deux avant-gardes se superposent alors : paradoxalement, l'élite artistique préfigure la communauté politique à venir, ou souffre pour elle par avance.

Ce régime culmine au XXe siècle dans la musique sérielle – « art de l'éclat et du contraste » selon les termes de Hugues Dufourt, fondé sur une « architectonique dissimulée » dont les « corrélations antagonistes[4] » se soustraient à toute compréhension immédiate. Il se défait à son tour pendant les années 1970, à travers des pratiques dont Dufourt dresse la liste polémique en 1978 : « participation sauvage au sonore, rituels de l'improvisation collective, liturgies para-orientales, collage et décomposition des formes d'expression traditionnelle[5] ». S'installe alors le dernier régime en date : ce qu'il faut déployer et saisir, c'est le Son. Une œuvre n'est plus dorénavant une *organisation* ou *structure critique* mais un *dispositif d'écoute*. Elle n'est plus avant

1. Rancière, 2000, p. 27.

2. Goethe, cité *in* Schmidt, 1990, p. 215.

3. Voir d'Indy, 1909, p. 377-378.

4. Dufourt, 1991, p. 292.

5. Dufourt, cité *in* Cohen-Levinas, 1998, p. 27.

tout travail sur un « matériau » qui, selon Adorno, porte les empreintes de l'histoire, de tensions sociales, d'idéologies, déterminations qu'il s'agit de faire apparaître, de recomposer ou de détruire par la bande, en suivant la représentation des deux avant-gardes superposées. Elle devient pour l'essentiel entrée dans une matière, zoom, déploiement, éveil de résonances dont sont tirées les structurations, lesquelles, dans une orientation aristotélicienne plutôt que platonicienne, conservent l'entéléchie des formes, marquent « l'antériorité de l'acte sur la puissance[6] », accentuent ce qui est déjà là par rapport à ce qui doit advenir : tout ce qui a lieu est « actualisation » d'un déjà-là.

6. Lefebvre, 1999, p. 12.

Il y a certes à ces trois régimes d'innombrables exceptions : la musique baroque regorge de fugues complexes (encore que souvent cantonnées dans le domaine religieux) ; le XIXe siècle n'est pas marqué par Wagner seulement, mais aussi par Bizet, Verdi, Tchaikovsky ; au XXe siècle, une culture du beau (Poulenc, Britten, Tippett, Henze, Adams…) concurrence celle de la complexité sublime, et Helmut Lachenmann élabore encore dans les années 1970 une « musique concrète instrumentale » définie comme un « structuralisme dialectique[7] ». Cependant, une *configuration* dominante se forme qui articule les discours, les pratiques et leur interaction à partir du paradigme prédominant du Son, paradigme que l'on peut se représenter comme un tétraèdre plastique dont les pointes seraient marquées par les idées de continuité, de fusion sonore, de corporéité et d'écoute efficace. Toutes ces notions sont actualisées par la musique de Fausto Romitelli. Elle s'inscrit dans cette configuration déjà pleinement articulée à la fin des années 1980, mais redira d'une manière extrêmement frappante et inventive « où l'on en est » dans la dernière décennie du siècle.

7. Lachenmann, « Sur le problème du structuralisme » (1990), 2009, p. 163-176.

Le basculement de la structure vers le « dispositif » était favorisé dans un premier temps par un désir de *continuité* qui s'affranchissait des déchirures sérielles et de la disparité d'improvisations centrifuges. Le *glissando* par exemple change de signe : geste avant-gardiste, détruisant le caractère « anecdotique » de toute mélodie chez Edgard Varèse, geste qui sculpte un nouvel espace utopique, comme dans *Metastaseis* (1953-1954) de Iannis Xenakis, il devient l'équivalent esthétiquement lissé d'une mélodie, dans des œuvres comme *Vanitas* (1981) de Salvatore Sciarrino, *Curve With Plateaux* (1982) de Jonathan Harvey ou *L'estuaire du temps* (1993) de François-Bernard Mâche[8]. Un retour vers la ligne se repère déjà dans de nombreux titres, comme ceux d'œuvres jouées dans les premières saisons de L'Itinéraire, référence immédiate de Romitelli – *Chanson du souffle* (Michaël Levinas), *Tresses* (Patrick Marcland), *Périodes* (Gérard Grisey). Dès *L'attente* (1972) de Tristan Murail, une écriture par plages et continuités précède et fait le lit du processus

8. Voir par exemple mes. 126s les deux longues lignes chromatiques s'ouvrant en éventail aux violons (ascendante) et aux violoncelles (descendante).

spectral à venir ; ce qu'on cherchera dans le son, c'est la ligne, le devenir, des « schémas de transformation continue[9] » – le son est grossi, étiré, prolongé.

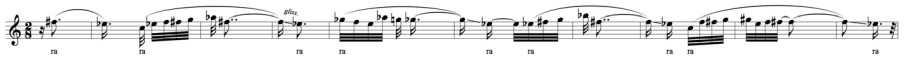
La conception d'objets mélodiques est un premier exemple de cette tendance vers la continuité. Elle passe alors progressivement de l'état de contre-projet ou d'expérimentation occasionnelle à une exploration plus systématique[10]. Romitelli accentue deux tendances de l'écriture mélodique au XXe siècle visant à s'affranchir de la mélodie « narrative » classico-romantique dont le point culminant est situé dans le dernier tiers de la phrase[11]. Il s'agit d'une part de mélodies qui reviennent avec insistance sur une ou plusieurs hauteurs (que l'on peut considérer, du point de vue harmonique, comme notes polaires, équivalant à une corde de récitation ou une tonique) mais qui évoquent une abeille tournant obstinément autour d'une fleur ; elles ont chez Stravinsky un caractère irrégulier, trébuchant, et chez Varèse celui d'un appel. Romitelli utilise ce type par exemple dans *EnTrance* (1995 ; mes. 133s).

9. Dufourt, cité *in* Cohen-Levinas, 1998, p. 26.

10. On peut penser à *Melodien* de Ligeti (1971), *Odes* de Cornelius Cardew (1972), *Parallel-Monolog* (1973) de Peter Eötvös, pièces qui intègrent pour partie l'influence des musiques minimalistes américaines, à *Inori* (1973-1974) de Stockhausen ou les différentes pièces pour musique de chambre composées par Claude Vivier en 1975.

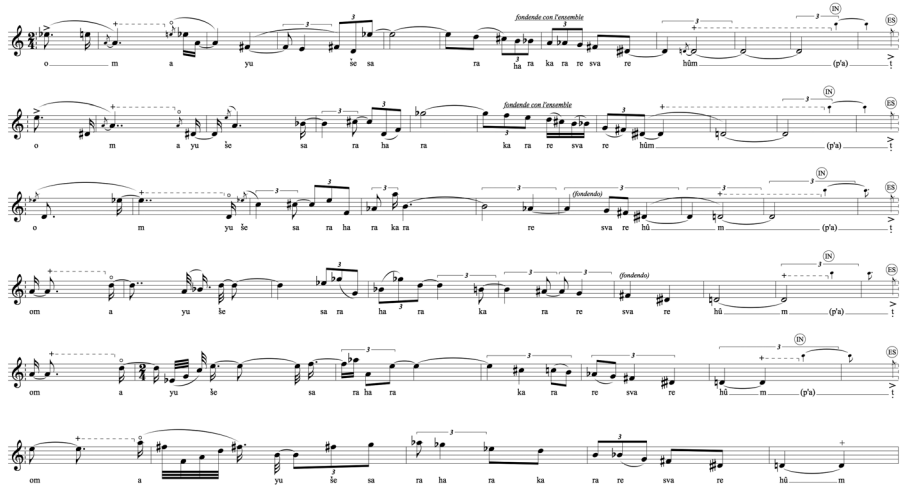
11. Sur ces questions, voir Kaltenecker, à paraître.

FIGURE 1 Fausto Romitelli, *EnTrance* (1995), partie de soprano, mes. 133s.



L'esthétique « biomorphe » du spectralisme, s'inspirant du corps et de la nature, proposera d'autre part le type mélodique qui se règle sur le schème inspiration/expiration ou systole/diastole, type fréquent là aussi dans *EnTrance* (mes. 211-257).

FIGURE 2 Fausto Romitelli, *EnTrance* (1995), partie de soprano, mes. 211-257.



Ces phrases commencent par un geste de tension ou d'énergie, soit sur un intervalle dissonant, soit sur une quarte montante, entendue dans la musique tonale depuis le XVIIIe siècle comme noyau d'un élan joyeux[12] ; les incipit des phrases 4 à 6 répondent donc à ceux des phrases 1 à 3 (et les « apaisent »). Le membre central est constitué d'un mouvement mélodique vers l'aigu (1 : *mi* bémol ; 2 : *sol* bémol ; 3 : *la* ; 4 : *sol* bémol ; 5 : *la* bémol ; 6 : *la* bémol), que la voix rejoint à partir d'un intervalle tendu et dissonant (1, 2, 3 : neuvième mineure ascendante) ou qu'elle quitte sur un tel intervalle (4 et 5 : neuvième mineure descendante). Enfin, le dernier membre est constitué d'une descente formée d'une alternance irrégulière de demi-tons, tons et tierces mineures (intervalles au contraire facilement chantables et détendus), et qui aboutit chaque fois sur le *ré*$_2$.

12. Kirnberger, 1777, p. 103.

Grâce à ces deux types, la mélodie-abeille et la mélodie-éventail, la mélodie narrative classique est soit concassée, soit étirée, allant dans ce dernier cas vers le *glissando*[13]. Tous deux illustrent la technique fondamentale chez Romitelli de la répétition, voire de la boucle, vers laquelle évolue de façon générale l'écriture mélodique dans les musiques savantes et populaires (via le *sampling* dans la hip-hop par exemple, la réitération de courts motifs dans la *dance music*, la techno, mais aussi la chanson d'inspiration folk). La boucle, qui met le mélodique sous la coupe du rythme, apparaît souvent dans ses partitions (comme dans *Professor Bad Trip : Lesson I*, mes. 64, ou dans la *Lesson II*, mes. 37-39, mes. 58-61 et mes. 119). Elle forme une série avec une disposition utilisant majoritairement l'aller-retour, la densification et l'amaigrissement d'une texture, l'accumulation et la détente, le dépli et le repli, des notes ou motifs insistants[14], des lignes ou contours au galbe comparable, soumis à des variantes.

13. Voir par exemple *Professor Bad Trip : Lesson I*, mes. 227s ; *Professor Bad Trip : Lesson II*, mes. 62s et mes. 81-99 ; *Professor Bad Trip : Lesson III,* mes. 1-5.

14. Voir l'importance du *sol* (avec *sol* double dièse et *la* bémol) dans *Professor Bad Trip : Lesson I* et *Lesson III*, ou de la tierce mineure descendante dans *Professor Bad Trip : Lesson II.*

L'esthétique spectrale fournit aussi à Romitelli un certain nombre de techniques visant essentiellement un son fusionné, dont le goût était devenu prédominant. Au cours des années 1950, notait Tristan Murail, « on a cherché une certaine sécheresse du trait, la pensant sans doute nécessaire pour une musique qui se voulait avant tout structurelle, intellectualisée » ; dorénavant :

> la couleur de la musique s'est modifiée ; les délais, échos, réverbérations sont d'usage constant pour le disque. Karajan ne se privait pas de retoucher ses enregistrements pour obtenir un son chaud, voluptueux, résonnant. Là aussi, la musique commerciale a pu avoir une influence indirecte. On ne boude plus son plaisir – ou le plaisir du son. Une certaine quantité de halo sonore est nécessaire pour le confort d'écoute, indispensable pour certains styles musicaux[15].

15. Murail, cité *in* Cohen-Levinas, 1998, p. 97.

Ce désir d'un mixage homogène se repère ailleurs : en 1974, la Xe *Symphonie* de Pierre Henry accentuait le découpage des fragments détachés des symphonies de Beethoven, ensuite filtrés, distordus, restructurés ; en 1998, son remix met en avant la fluidité, les réverbérations, une superposition qui homogénéise.

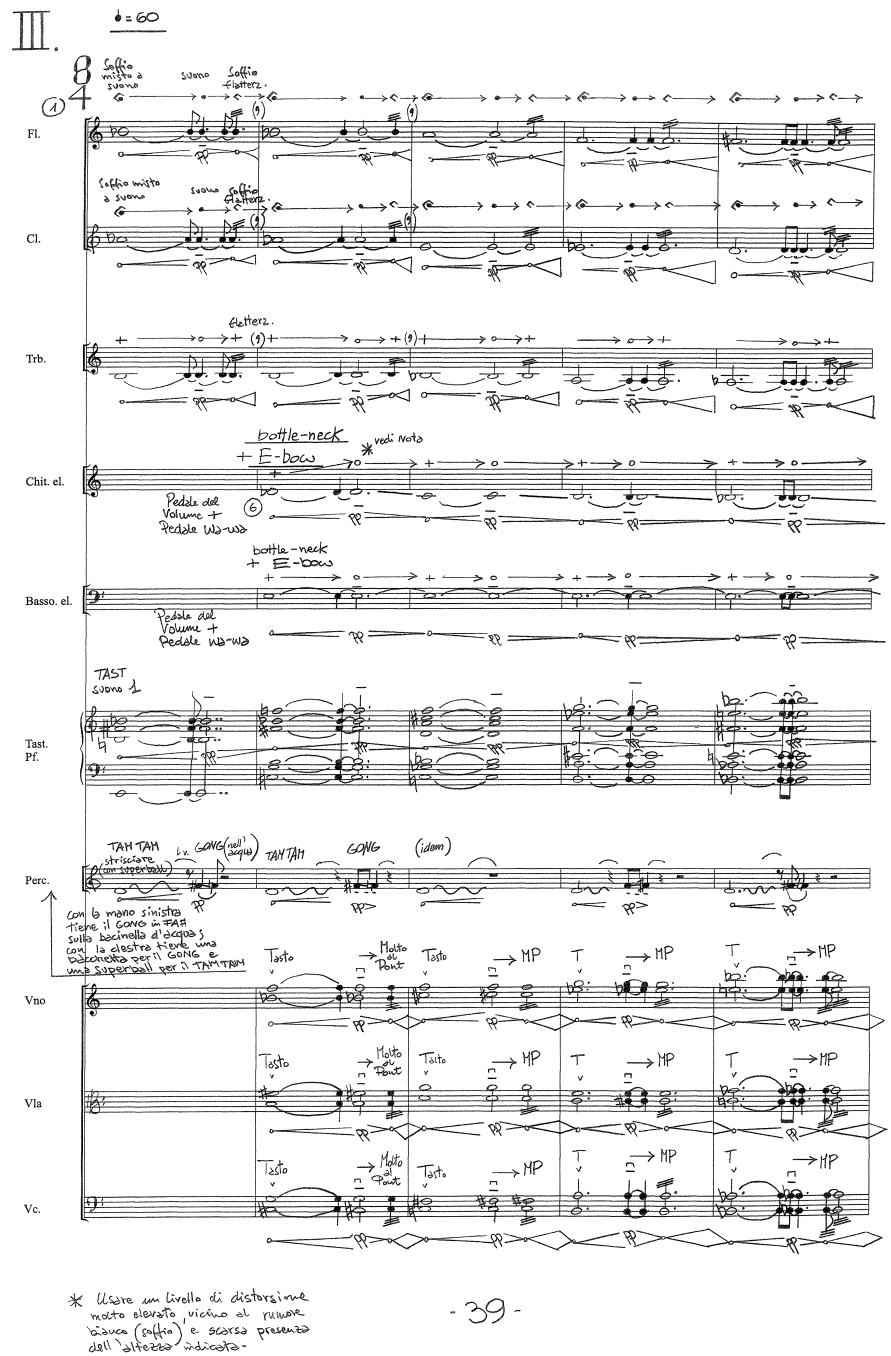
Les outils techniques permettront un maillage de plus en plus fin du son : le numérique est un opérateur de la fusion. Grâce à l'ordinateur apparaît la continuité entre l'harmonique et l'inharmonique ; les sons se découvrent comme « un alphabet de formes dynamiques », comme « d'infimes oscillations[16] ». Le numérique pousse la musique vers la granulation d'un son aussitôt resynthétisé – et non plus paramétré puis dépecé – et il incline le rapport du compositeur à l'histoire et à la culture vers le *mash up*. La musique joue ainsi avec le miroir, le double, le trompe-l'œil. Romitelli vise lui aussi l'*intégration* de sonorités électroniques, grâce à des échantillons dont la fonction est comparable à celle du cor dans l'orchestre postromantique, employé, si l'on suit Adorno, comme la pédale de résonance au piano[17]. Romitelli s'avère comme un grand orchestrateur de la fusion – à l'égal d'un Strauss, Ravel, Adams, Harvey ou Dufourt. Tout comme l'univers harmonique repose chez lui sur des spectres qui déforment les accords parfaits, jouant avec des « quasi-unissons », des objets légèrement troublés ou distordus, la sonorité globale vise un univers non pas autre, mais *parallèle*, en une anamorphose des sons instrumentaux par ceux électroniques, grâce à l'emploi de l'harmonica, du kazoo, des sifflements du pianiste qui double une ligne mélodique. Toute une virtuosité est déployée pour inventer un univers sonore qui aura quelque chose de décalé, de déglingué, de grincheux, de trouble, fait de sonorités vues à travers un verre déformant.

16. Dufourt, cité *in* Cohen-Levinas, 1998, p. 25-26.

17. Voir Adorno, 1986, p. 75.

On pourrait étudier dans cette perspective l'intégration de la guitare électrique dans le cycle *Professor Bad Trip*. Dans le premier volet par exemple, aux mes. 202-217, c'est un mélange de sons échantillonnés rêches et pâles et des cordes jouant en harmoniques, *sul tasto* et *sul ponticello*, tous occupant le registre supérieur (essentiellement à partir de sol_3 et la_3), bande de fréquence à laquelle seuls les trémolos du marimba donnent un peu de chair, avec les arpèges de la clarinette basse qui remontent comme des bulles dans un liquide, laissant assez de place aux répétitions « hypnotiques » (indication mes. 218) de la guitare électrique, entourée de cette texture en halo elle-même très agitée et travaillée (trilles et glissés aux cordes, légers tuilages et décalages entre bois et cordes) ; les appuis de la guitare sont ensuite (mes. 221-222) reflétés par les *sf* de la *superball*. Dans le second volet, qui ajoute à l'effectif du premier la guitare basse et le trombone, c'est par exemple le passage où

FIGURE 3 Fausto Romitelli, *Professor Bad Trip : Lesson II* (1998-1999), p. 39 de la partition, ©Ricordi Ed. SA, Paris. Tous droits réservés. Reproduit avec l'aimable autorisation de Hal Leonard MGB, Italia.



le trombone double la guitare électrique, jouée avec *bottleneck* (mes. 58-59), où les *glissandi* précisément écrits aux cordes sont « mimés » par ceux aléatoires de la guitare (mes. 62s), alors que les accords échantillonnés ajoutent un élément harmonique, tout comme les appuis au *fff* de la basse, dosage parfait entre harmonicité et inharmonicité. Plus loin (section II, mes. 6-15), le même rapport est réalisé avec d'un côté la texture des cordes *sul tasto* et des bois (flûte et clarinette étant à la fois liées et déviées par l'harmonica), texture elle-même déformée par les sons échantillonnés, et, de l'autre, le son du vibraphone joué avec l'archet. C'est aussi la fin extraordinaire, dont la beauté rappelle certains moments de *Saturne* de Dufourt, qui détache, sur les sons échantillonnés, les tenues des cordes jouant *sul tasto* et du tam-tam frotté avec la *superball*, les sonorités de souffle et de *flatterzunge* aux vents et la ligne descendante des deux guitares (avec *bottleneck* et *e-bow*), jouant avec les distorsions du son, comme autant d'éléments faisant signe au corps, à une vocalité transposée ou étouffée.

Cependant, la guitare électrique, lorsqu'elle apparaît dans la musique savante, et a fortiori lors d'une écoute au concert, n'est pas un instrument comme les autres ; elle symbolise l'univers des musiques populaires avec lequel l'écriture moderniste, bien souvent, a entretenu un rapport de tension, mais dont témoignent aussi de nombreuses tentatives de rapprochement ou d'hybridation. Le son des guitares électriques, en même temps que timbre intégré, est donc une *accroche*, au sens des théoriciens des musiques populaires, et particulièrement de la chanson : un élément insistant, parfois le titre ou le vers principal, une note, d'une suite de notes, un son, d'une onomatopée[18]… L'accroche peut être placée dans l'accompagnement – un court motif rythmique, un gimmick sonore, tel le bruit du tiroir-caisse dans « Money » des Pink Floyd, une interjection, un cri, un fragment de texte détaché et répété (« Hot Stuff » dans le morceau éponyme de Donna Summer) – ou bien dans la ligne vocale, sous forme d'un intervalle caractéristique, d'une tournure mélodique connue, d'une note particulièrement aiguë (à la fin de l'album *Bridge Over Troubled Water* de Simon and Garfunkel) ou très grave (à la fin de « The Spy » des Doors).

18. Burns, 1987, et Hirschhorn, 2004, chap. 6.

Si l'accroche a été théorisée dans le domaine de la musique populaire, la musique savante l'utilise largement : il suffit de penser au soin que Haendel apporte à la première formule de ses arias, au « coup d'archet » initial dont les auditeurs du Concert Spirituel étaient friands selon Mozart, à des techniques d'écriture comme le leitmotiv ou l'anaphore (l'accord initial identique des trois mouvements du *Concerto pour violon* de Stravinsky). L'accroche est liée à la *répétition* et à la *reconnaissance* d'un élément, assurant le bon

fonctionnement de l'écoute. Or, les années 1980 marquent précisément un retour vers la préoccupation pour une écoute satisfaisante, et cela souvent au moyen d'éléments répétés ; on peut songer ici à ce que Pierre Boulez développa dans l'article *Enveloppe et signal* (1986)[19] ou à ce que Pierre Michel a nommé, chez Romitelli, des « signaux et ponctuations ». Michel comprend par là des formules de fin de phrase très marquées, des tournures répétées, des « petits motifs mélodiques », des « signaux ou ponctuations du piano dans les registres extrêmes » :

19. L'article est repris dans Boulez, 1993.

> Des figures musicales brèves sont répétées à distance dans le cycle *Professor Bad Trip*, et elles ont sans doute la fonction de mettre la mémoire de l'auditeur en éveil, ou de lui donner de simples repères dans le temps par rapport à telle ou telle articulation formelle. Ces figures ont souvent le profil de « signaux » musicaux ou de ponctuations[20].

20. Michel, 2005, p. 65.

Pour ce qui est de la reconnaissance, l'accroche peut consister en un élément citationnel qui évoque un répertoire, un fonds partagé, une culture sonore ; elle sollicite alors l'auditeur, qui identifie par exemple la tierce descendante du fonds irlandais ou du blues, en tant que membre d'une communauté. Le *hook* s'apparente à la citation, à l'allusion, à l'« intonation » décrite par Boris Assafiev comme une formule musicale cristallisant une aire culturelle[21]. C'est ainsi que fonctionne la sonorité *en soi* des guitares électriques chez Romitelli, élargissant la communauté d'écoute de la musique savante vers celle du rock psychédélique. Il suffit de comparer la scansion douce et glacée des accords de la guitare électrique dans *Hommage à Charles Nègre* (1986) de Dufourt au déchaînement dionysiaque de *Trash TV Dance* de Romitelli, ou encore l'emploi de cet instrument comme fond mystérieux dans *Saturne* à son utilisation dans le cycle *Professor Bad Trip* ; l'Italien ne renonce jamais tout à fait aux connotations populaires de la guitare électrique ; il l'emploie, par endroits ou à l'occasion, pour sa valeur de signe et sa capacité de créer une présence corporelle autre, sans pour autant rechercher cette disparité sonore qui en faisait – comme dans certaines musiques savantes des années 1960 – le pur symbole d'une hétérotopie sociale.

21. Voir Assafiev, 1989.

L'écoute musicale est donc redéfinie lorsque s'installe la configuration du dispositif sonore à la fin des années 1980. L'œuvre baroque se définissait comme un discours visant la communication immédiate et efficace ; l'œuvre organique en appelait au décodage répété de la part d'un auditeur soumis, silencieux, contraint. Dorénavant, l'écoute doit être guidée, située et ancrée – de nouveaux parallèles se tissent à la fois avec l'*ethos* baroque et avec les stratégies des musiques populaires. Dans les œuvres classiques de Grisey et de Murail, les évolutions d'une situation à l'autre devaient rester

perceptibles ; Grisey écrivait en 1980 : « […] je suis tenté de paraphraser Saint-Just (“la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur”) en disant que la structure, quelle que soit sa complexité, *doit s'arrêter à la perceptibilité du message*[22]. » On a vu que l'écriture mélodique de Romitelli obéit à ce programme, par aller-retour, par « lignes identifiables[23] » ; la répétition elle-même y concourt, une écriture fondée non pas sur la dialectique mais sur la variante et l'emploi de l'accroche, sous forme de brefs motifs qui ne sont pas des noyaux ou des germes, comme chez Beethoven[24], mais des repères et des signaux. Ainsi, *Audiodrome – Dead City Radio* (2002-2003) commence avec un geste de levée brusque aboutissant sur un cluster des vents et percussions (l'équivalent d'un « coup d'archet » ou de l'accroche qui lance le troisième mouvement de *Sinfonia* de Luciano Berio), avant que les cordes ne jouent *sul tasto* le début de la *Symphonie alpestre* de Strauss, la gamme descendante de *si* bémol mineur, qui, puisque chaque note est tenue, forme progressivement un cluster diatonique (mes. 2-9). Le même processus est repris et varié deux fois : le silence, après la levée et le cluster initial, est raccourci ; le basson (au triton), le trombone (à la seconde mineure supérieure) et la guitare électrique (à l'unisson, mais en jouant un *glissando*) doublent la gamme de *si* bémol mineur, suivie cette fois-ci d'une réaction plus agitée et plus longue (mes. 16-18). À la troisième occurrence, la réaction à la levée est allongée (mes. 19-22), alors que la gamme va fondre et se résorber en un *glissando* de trois mesures (mes. 24-26), accompagnée par des descentes chromatiques qui en sont le miroir déformant. L'écoute, ainsi, est à la fois frappée et parfaitement guidée par des objets allongés ou raccourcis avec régularité.

Cependant, dans *Audiodrome*, la musique *elle-même* est à l'écoute. Comme l'indique l'autre partie du titre, « Dead City Radio », la citation de Strauss est donnée comme si on l'entendait à la radio, brouillée par des bruits parasites rendus au moyen de deux bâtons de pluie, d'un larsen du mégaphone dans lequel l'instrumentiste chuchote et du frottement d'une petite éponge sur les cordes de la guitare électrique, afin d'obtenir « quasiment du bruit blanc » (indication de la mes. 1). Là aussi, le dispositif d'écoute est marqué – tagué, pourrait-on dire – par l'époque ; c'est d'une part, la fascination dorénavant omniprésente pour l'espace urbain, qui supplante le paysage romantique des Alpes ; de l'autre, les techniques classiques de la « musique concrète instrumentale » de Lachenmann, qui sont mises au service d'une poétisation du bruit parasite ou saturé, tel qu'il caractérise d'innombrables productions de la musique populaire et savante dans les années 2000.

Enfin, l'écoute d'A*udiodrome* est située et incarnée. L'espace n'est pas celui, neutre, qui environne un sujet abstrait ; il est traversé de signes, de

22. « Tempus ex machina », Grisey, 2008, p. 75 (souligné dans l'original).

23. Michel, 2005, p. 62.

24. « Toute création musicale se développe comme les organismes naturels à partir d'une graine, mais qui doit représenter déjà, comme les germens [*Keimbläschen*] ou les cellules dans le règne végétal et animal, quelque chose de formé, l'union entre deux ou plusieurs éléments (sons, accords, éléments rythmiques), pour pouvoir donner naissance à d'autres organismes. On appelle un tel germe un motif : toute composition repose sur un ou plusieurs de ces motifs. » Marx, [1859]1908, vol. II, p. 498.

traces, interpellant un auditeur concret. On pourrait reprendre ici l'opposition faite par l'ethnologue Jean-Didier Urbain entre l'espace et le lieu, se détachant tous deux sur la pure « étendue » considérée comme un

> « espace sans qualité », natif, indéfini, informel, voire informe. […] « Produit dérivé », l'espace est un objet construit par l'intervention de l'homme sur le monde naturel, laquelle l'informe : lui donne une forme. […] Il s'agit toujours de structurer visiblement la dimension en y introduisant de la discontinuité, c'est-à-dire, par la ligne et le point, du repère.

Quant au lieu, qu'Urbain réfère à l'oasis ou à l'île, il est…

> bien davantage qu'un fragment d'espace délimité […]. Il a partie liée avec l'événement, l'action, le rôle, l'histoire : *history* ou *story*, peu importe. Troisième palier de la spatialité, le lieu est un espace dramatisé. De l'anecdote à l'épopée, il va y advenir, il y advient ou il y est advenu quelque chose. Il est une scène opérationnalisée : investie par un scénario, à jouer, joué, rejoué ou, fantôme du passé, seulement évoqué. Le lieu est un espace légendé par un modèle d'usage qui en appelle à sa découverte, son imitation ou sa commémoration. Le lieu naît d'un supplément narratif […][25].

25. Urbain, 2010, p. 99-100. Une distinction semblable a été proposée par Michel de Certeau, mais avec des signes inversés (l'espace étant un lieu pratiqué, parlé), 1990, p. 172-175.

On pourrait s'interroger de façon générale dans cette perspective sur l'évolution des espaces d'écoute modernistes vers les postmodernes. Du théâtre de Bayreuth au pavillon d'Osaka de Stockhausen, en passant par l'espace contraint de l'« Association d'exécutions musicales privées » de Schoenberg, le pavillon Philips de l'Exposition de Bruxelles en 1958 conçu par Xenakis et Le Corbusier, ou encore l'espace de l'opéra du futur auquel rêve Bernd Alois Zimmermann, il s'agit chaque fois de placer dans un espace aux repères nouveaux un auditeur confronté à une structure qui met en crise le réel. Dans des œuvres comme *Nun* (1999) de Lachenmann, *Audiodrome* de Romitelli ou *Fama* (2005) de Beat Furrer, l'auditeur est au contraire placé dans un lieu, il est à l'affût de signes, de signaux, il fait face à des narrations, fussent-elles à moitié effacées, indéchiffrables, venant de loin. L'auditeur n'est plus le membre d'une communauté à venir, mais de communautés réelles, ancrées dans l'époque et le lieu et dont résonnent les repères sonores. Le *Prometeo* de Luigi Nono signerait alors le passage de l'espace au lieu : places fixes et figées dans « l'arche » conçue par Renzo Piano, elle-même (ré)insérée lors de la création vénitienne dans l'espace d'une église désaffectée, c'est-à-dire re-territorialisée, l'œuvre étant conçue comme un voyage à travers des îles ou « stations » qui ne dispensent plus que l'aura d'un sens lacunaire.

Chez Romitelli, le corps est ménagé, ou stimulé, et non pas recomposé. L'élargissement des « portes de la perception » (Aldous Huxley) s'opère par

allusion à la drogue (*Professor Bad Trip*), mettant en scène un corps flottant, immobile ou qui se perd (*Lost*, *Flowing Down Too Slow*, titre repris des Pink Floyd, *EnTrance* qui superpose l'idée d'initiation et de transe, *nell'alto dei giorni immobili*…). Le dispositif d'écoute se donne ici dans sa version mystique ou mystérique (selon que l'on accentue l'aspect individuel ou collectif de l'écoute induite[26]), et cela en plusieurs sens. L'écoute « mystérique » est tout d'abord une écoute aux aguets. La *persona* des œuvres de Romitelli représente un sujet à la fois passif et attentif – immergé dans un flux, sur le point de sombrer (ainsi que l'indique la figure omniprésente de la catabase mélodique) et en même temps aux aguets. La forme d'écoute qui la décrirait le mieux est celle que le philosophe Günter Stern-Anders a développée sous le titre « d'écoute à l'affût » (*Lauschen*) : elle « ne sait même pas vers où diriger son écoute pour capter quelque chose. Elle est abandonnée, déjetée, sans monde, sans prévision. Elle se dirige dans un nulle part », dit Stern :

> L'indifférence entre activité et passivité trouve ici sa réalité suprême en tant qu'identité entre « aller à la rencontre » et « venir avec ». […] En tant qu'attention intense, dirigée vers nulle part, elle représente en somme une passivité concentrée, non sans ressemblances avec l'extase mystique, elle aussi située hors de l'alternative passif/actif […][27].

Le mystère est ensuite une « machine à fabriquer de l'homogénéité », selon l'expression de Jacques Rancière lorsqu'il oppose le montage dialectique (celui des films de Jean-Luc Godard dans les années 1960, tel *Pierrot le fou*) au montage symbolique (celui de Godard superposant des fragments d'images similaires dans *Histoire(s) du cinéma*, élaborées entre 1988 et 1998). C'est là très exactement le passage dont il a été question plus haut au sujet des deux versions de la *Xe Symphonie* de Pierre Henry, celui de la disparité protestataire à l'immersion, mais qui, dans le remix de 1998, aboutit également à un audiodrome grâce à l'ajout de sons concerts qui évoquent une déambulation ou une dérive onirique.

C'est le passage global, dont Romitelli est l'agent et le témoin, vers un art de la fusion et de l'immersion, à la fois holiste et moléculaire. Politiquement enfin – si l'on ose une telle lecture –, ce serait le passage du discours militant vers l'image, vers les anamorphoses du réel, l'attraction de la dissolution et de l'abandon, avec la diastole comme tout horizon. L'œuvre de Romitelli – la part du moins qui dit de façon si extraordinaire son temps – ferait alors penser à ces vers d'Eugenio Montale : « Les choses obscures tendent vers la clarté / les corps s'épuisent en un flux / de teintes : celles-ci en musique. Disparaître / est donc l'aventure des aventures[28]. »

26. Sur cet aspect, voir Kaltenecker, 2010.

27. Stern, 1929-1930, p. 153-154.

28. « *Tendono alla chiarità le cose oscure, / si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte : queste in musiche. Svanire / è dunque la ventura delle venture.* » « Portami il girasole ch'io lo trapianti », Montale, 1966, p. 78-79 (traduction modifiée).

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor W. (1986), *Die Musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

ASSAFIEV, Boris (1989), *Musical Form as Process*, tr. angl. Robert Tull, Ohio State University.

BURNS, Gary (1987), « A Typology of "Hooks" in Popular Records », *Popular Music*, vol. 6, nº 1, p. 1-20.

CERTEAU, Michel de (1990), *L'invention du quotidien, 1 : arts de faire*, Paris, Folio essais.

COHEN-LEVINAS, Danielle (dir.) (1998), *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine : l'itinéraire en temps réel*, Paris, L'Harmattan.

D'INDY, Vincent (1909), *Cours de composition musicale*, 2e livre, 1re partie, Paris, Durand.

DUFOURT, Hugues (1991), *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Bourgois.

GRISEY, Gérard (2008), *Écrits*, Paris, Éditions MF.

HIRSCHHORN, Joel (2004), *The Complete Idiot's Guide to Songwriting*, New York, Alpha Books.

KALTENECKER, Martin (2010), « Résonances théologies de l'écoute chez Pierre Schaeffer », <http://droitdecites.org/2010/10/15/kaltenecker/> (consulté le 1er août 2014).

KALTENECKER, Martin (à paraître), « À propos de l'écriture mélodique dans *EnTrance* de Fausto Romitelli », *in* Alessandro Arbo (dir.), *Fausto Romitelli*, Paris, Hermann.

KIRNBERGER, Johann Philipp (1777), *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin, Decker und Hartung.

LACHENMANN, Helmut (2009), *Écrits et entretiens*, Genève, Contrechamps.

LEFEBVRE, René (1999), *Métaphysique, Λ7 : Aristote*, Paris, Ellipses.

MARX, Adolf Bernhard ([1859]1908), *Ludwig van Beethoven*, vol. II, Berlin, Otto Janke.

MICHEL, Pierre (2005), « Professor Bad Trip (Lessons I, II, III) », *in* Alessandro Arbo (dir.), *Le corps électrique : voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan, p. 51-77.

MONTALE, Eugenio (1966), *Os de seiche*, trad. fr. P. Angelini, Paris, Gallimard.

RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique.

SCHMIDT, Lothar (1990), *Organische Form in der Musik : Stationen eines Begriffs, 1795-1850*, Kassel, Bärenreiter.

STERN, Günther (1929-1930), *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen*, dactylographie conservée au Österreichisches Literaturarchiv de l'Österreichische Nationalbibliothek de Vienne.

URBAIN, Jean-Didier (2010), « Lieux, liens, légendes : espaces, tropismes et attractions touristiques », *Communications*, nº 87, p. 99-100.