

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 120

Artikel: An index of titles : le corps électrique de Fausto Romitelli
Autor: Arbo, Alessandro
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927680>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

An Index of Titles

Le corps électrique de Fausto Romitelli

Alessandro Arbo

Dès la première écoute, la musique de Fausto Romitelli (1963-2004) frappe par son énergie éblouissante et sa manière originale de capter l'attention. Habituée par le désir d'explorer les trajectoires de dégradation de la matière sonore, imprégnée des atmosphères du rock psychédélique et des gestes obsessionnels de la techno, elle est directe, visionnaire, savoureuse et tout à la fois savante jusqu'à la moelle, admirablement écrite. L'intéressante redécouverte de *Golfi d'ombra*, pour percussions¹, sera pour nous l'occasion de chercher à entrer dans cet univers en nous livrant à un petit exercice de relecture d'un élément qui contribue, à sa manière, à faire des œuvres de ce compositeur talentueux de formidables dispositifs esthétiques : le titre. En effet, comme on le sait, le titre d'une œuvre musicale (et plus généralement d'une œuvre d'art) peut avoir de multiples fonctions : du rôle de simple étiquette formelle, il peut passer à celui d'indicateur d'un contenu expressif et parfois même d'un programme. Or, dans les œuvres de Romitelli, les titres ne sont jamais anodins. Ils nous intriguent, ils interpellent notre imagination. Parfois ils nous défient avec une énigme, parfois ils nous lancent, dès la première rencontre, un sibyllin clin d'œil : *Professor Bad Trip*, *Trash TV Trance*, *Domeniche alla periferia dell'impero*, *Cupio dissolvi...* La tentation est forte de se demander quel rapport ces étiquettes entretiennent avec les autres éléments de l'œuvre, comment ils fonctionnent, de quoi ils sont révélateurs.

CITATIONS

Remarquons d'abord qu'il s'agit souvent de citations d'autres œuvres (ou de titres d'autres œuvres), surtout littéraires ou picturales. Elles nous permettent de délimiter le périmètre d'une sorte de médiathèque personnelle baroque et visionnaire. Parmi ses thématiques centrales, celle du voyage onirique ou hallucinatoire, mise en avant par son œuvre

maîtresse, *Professor Bad Trip* (1998-2000), pour ensemble et électronique, qui reprend le pseudonyme sous lequel l'artiste graphique underground italien Gianluca Lerici (1963-2006) signait ses bandes dessinées. Mais elle apparaît déjà en filigrane dans *The Nameless City* (1997), pour orchestre à corde et cloche ad libitum, tiré d'une « horror story » de Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), un parcours au milieu des ruines d'une ville fantôme dans le désert d'Arabie. Viennent ensuite les images de la dégradation, de la distorsion ou de l'anamorphose, tirées du peintre que le compositeur considérait comme le plus proche de sa propre sensibilité, Francis Bacon (*Blood on the Floor, Painting* 1986, pour ensemble, 2000) ou d'un film de David Cronenberg (*Videodrome*, modifié en *Dead City Radio. Audiodrome*, pour orchestre, 2002), et les figures de la mort (comme dans *Cupio dissolvi*, 1996, pour ensemble, inspiré de l'épître aux Philippiens 1, 23-24 de Saint Paul ; mais il y a aussi le *Bardo Thödol*, ou *Livre tibétain des morts* qui a suscité le texte de *En-Trance*, pour soprano, ensemble et électronique, 1995-96).

D'autres citations nous orientent vers des icônes poétiques. C'est le cas d'*Invita la sua ninfa all'ombra* (1986), une œuvre pour soprano et violoncelle qui date de la période de formation de Romitelli et a été créée sur un poème de Giovan Battista Marino, de *L'azur des déserts*, 1992, pour mezzo-soprano et ensemble, dans le cycle *Mediterraneo*, qui reprend un vers de Charles Baudelaire², ou de *Golfi d'ombra* (1992), pour percussions, tiré d'un des plus célèbres sonnets d'Arthur Rimbaud, ou encore *The Poppy in the Cloud* (1999), pour chœur d'enfants ou de femme et ensemble, qui nous fait entrer dans l'imaginaire d'Emily Dickinson. Dans d'autres morceaux encore, les icônes sont musicales : *Amok Koma* (2001), pour neuf instruments et électronique, titre en forme de palindrome, cite le premier album d'*Abwärts*, édité en 1980 (du postpunk tournant autour de lignes de basse rondes et massives) ; quant à *Flowing down too slow* (2001), pour ensemble à cordes,



Francis Bacon, « Three Studies for Self-Portrait », 1976. © Pro Litteris

percussion et échantillonneur, une œuvre hypnotique qui tend l'oreille vers Aphex Twin, c'est une citation du dernier vers de « Ibiza Bar » des Pink Floyd (1969).

L'horizon qui se laisse entrevoir dans l'ensemble de ces titres/citations devient plus clair à l'écoute de sa musique, grâce à sa façon originale de faire briller les processus de dégradation de la matière sonore (des dérives incontrôlées ou alors des processus dilatés, projetés à grande échelle, parfois sur une composition entière), ou d'introduire une fissure verticale dans le temps (également apparente dans les œuvres pourvues d'un titre original, comme *Nell'alto dei giorni immobili*, 1990, pour ensemble, ou *Domeniche alla periferia dell'impero*, pour quatre instruments, 1996-2000). Mais pourquoi un recours aussi fréquent à des citations ? La culture classique et moderne dans laquelle baignait le compositeur (qui fut toujours un lecteur insatiable) explique évidemment en partie ce phénomène. Mais a également beaucoup compté sa volonté de placer sa musique au cœur d'un circuit de résonance symbolique. La citation ouvre une porte sur un monde imaginaire ; elle nous interpelle avec une image essentielle, souvent énigmatique, dense de significations latentes. À cet égard, l'irruption soudaine d'une image susceptible d'exprimer la dissolution du temps dans un contexte ordinaire, par exemple celle du « pavot dans le nuage » du poème de Dickinson, s'avère particulièrement révélatrice. Mais les manières de suggérer une telle ouverture varient évidemment d'une œuvre à l'autre.

DU NATUREL AU PSYCHÉDÉLIQUE

Il est néanmoins possible de mettre en lumière quelques stratégies fondamentales, peut-être liées à la maturation progressive de la poétique musicale romitellienne. Notons que dans les premières œuvres les titres tendent, parfois grâce à des indications poétiques, vers des images naturelles, empruntées

soit au monde extérieur, soit à la mythologie. Ils nous dévoilent, dans une logique quasi symboliste, un fond métaphorique généralement en étroite interaction avec la musique. C'est le cas de *Solare* (1983), pour guitare, ou *La Lune et les eaux* (1991) pour deux guitares, *Ganimede* (1986), pour alto, *Nell'alto dei giorni immobili, Natura morta con fiamme*, pour quatuor et électronique, *La sabbia del tempo, Mediterraneo 1 et 2 : Les idoles du soleil, L'azur des déserts, Seascape* (1994), pour flûte à bec contrebasse. Et il en va jusqu'à un certain point de même avec la sonorisation du film de László Moholy-Nagy, *Ein Lichtspiel, schwarz-weiss-grau* (1997) ou de la vidéo de danse dans *Green, yellow and blue* (2003), pour ensemble. Notons la prédominance de deux figures : celle de l'immobile (ou du presque immobile) et celle de la lumière.

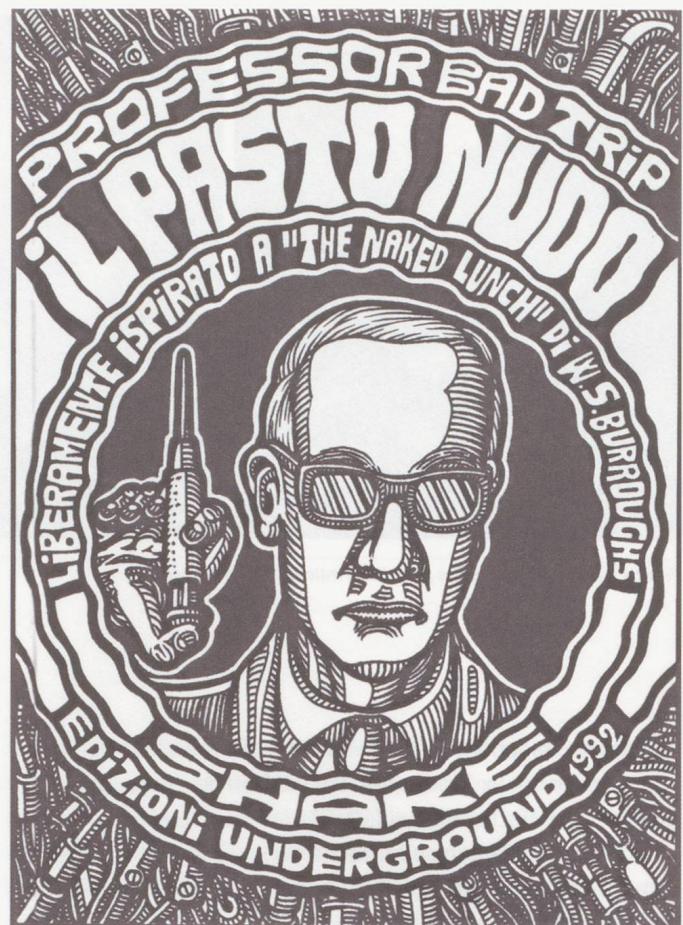
Dans les œuvres postérieures à l'adoption de l'écriture spectrale, une volonté plus explicite de déformation de l'image naturelle assume un caractère nettement psychédélique. Il est vrai que cette tendance est également détectable, peut-être sous une forme plus latente, dès les premières œuvres (notamment avec *Have your trip*, 1988-89, pour harpe, guitare et mandoline) ; mais elle est mieux perceptible à partir de la deuxième moitié des années 90, avec, par exemple, *Acid Dreams & Spanish Queens* (1994), pour ensemble. Un tel horizon se cache aussi derrière les *Domeniche alla periferia dell'impero*, dont le titre, qui implique encore une situation (presque) immobile, demeure cependant plus énigmatique. Dans la présentation de *Professor Bad Trip*, Romitelli décrira les processus de dérive des matériaux avec ces mots particulièrement significatifs : « des couleurs non naturelles, des temps non physiologiques »³. Avec un tel programme, même la fonction du titre change sensiblement : en plus de délimiter un fond symbolique, il conditionne notre mode d'écoute. Le psychédélisme est synonyme d'une temporalité hypnotique, hallucinatoire ; c'est un signal qui nous invite à suivre les anamorphoses du son — parfois même très subtiles, comme celles qui

proviennent de la modification du grain d'une ligne mélodique presque imperceptiblement suggérée au moyen d'un instrument « pauvre » comme le *kazoo*, ou de sa liquéfaction grâce à un sifflement apparié à la sonorité du piano.

L'exploration du registre hallucinatoire est au centre de la recherche romitellienne dans les années 90. Elle caractérise une œuvre fondamentale comme *En-Trance* — dont le titre polyvalent constitue entre autres un secret hommage à une composition de Stockhausen — et une pièce beaucoup moins connue mais tout aussi révélatrice comme *Golfi d'ombra*. Le poème des correspondances de Rimbaud qui a inspiré ce titre nous invite à associer la voyelle A avec la couleur noire, indiquée ici par une image forte et décadente : « A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, / Golpes d'ombre [...] ». Ici, c'est surtout, me semble-t-il, l'idée de l'avènement d'espaces obscurs, et donc une sensation de crainte, qu'il convient d'avoir en tête⁴. Les percussions engendrent un flux sonore homogène et l'effet d'obscurité est lié au mouvement global qui s'appuie, harmoniquement, sur des notes graves. Le gong d'opéra chinois joue un rôle décisif en introduisant des moments de saturation et de liquéfaction sonore que l'on peut considérer comme de véritables empreintes stylistiques de la poétique romitellienne. Dans sa rotation hypnotique, cette composition, comme d'autres de la même période, se présente comme une nouvelle exploration de l'immobile. Elle tente de fissurer le temps, d'ouvrir une brèche dans le mystère de l'instant⁵.

IRONIE

Les titres de la fin des années 90 comportent également une bonne dose d'ironie. Voilà qui nous permet de préciser l'attitude que l'auditeur est censé adopter face à une telle musique pour mieux saisir ses propriétés esthétiques saillantes. L'exemple de *Professor Bad Trip* est à nouveau emblématique, car, à travers ses trois « leçons », il nous indique le rapport que l'œuvre ambitionne d'instaurer avec la tradition musicale : c'est l'enseignement que la culture « underground » donne à la musique savante. Il devient ainsi, en parfait accord avec l'œuvre de Lerici, une réaction « on the road » aux poétiques formalistes. Mais nous devons aussi mentionner *Trash TV Trance*, une œuvre d'une virtuosité spectaculaire, où les effets visionnaires de la guitare de Jimi Hendrix alternent avec le bruit produit par le contact du jack d'amplification, emblème décomposé de l'immense poubelle médiatique qui nous entoure. Une ironie d'un autre genre imprègne en revanche *Audiodrome* (pour orchestre, 2003), où un motif descendant extrait de l'*Alpensinfonie* de Strauss dérape sur une brusque métamorphose de la masse symphonique. Les modifications de la perception dues à l'emploi d'un moyen technologique — un thème cher à Walter Benjamin et qui a eu une influence primordiale sur les choix opérés par les avant-gardes historiques — se manifestent ici à travers la violence infligée à l'image sonore traditionnelle.



Gianluca Lerici (Professor Bad Trip), «*Il pasto nudo*». © Milan, Shake Edizioni, 1992

ŒUVRE ULTIME

An Index of Metals (2003), pour soprano, ensemble, multi-projection et électronique occupe une place à part dans l'œuvre du compositeur. Cette étiquette faussement neutre — on pourrait croire avoir à faire à un simple catalogue de métaux — réunit en effet en une seule image une grande partie des motifs que nous avons vu œuvrer dans les compositions précédentes. Les métaux constituent une matière compacte, résistante mais aussi, à l'occasion, plastique, modifiable, fluide (contrairement aux objets en bois ou en céramique, les objets métalliques peuvent faire l'objet d'une fusion — un processus qui, d'un point de vue perceptif, s'apparente à une métamorphose interne). En outre, les métaux, dans notre expérience la plus ordinaire, réfléchissent la lumière avec des effets de coloration, d'éblouissement, de saturation visuelle. *An Index of Metals* est une œuvre ultime qui a valeur de témoignage⁶ ; son titre est une sorte de vaste autocitation, qui convoque la plupart des motifs déjà énumérés : du détachement du naturalisme perceptif à l'éloge de l'impureté, de l'idée de sculpter le son à la volonté de suivre jusqu'au bout les processus de sa corrosion interne, de sa liquéfaction. Cette œuvre constitue en elle-même un geste ironique : une sorte d'exorcisme face à l'inéluctabilité des processus de dégradation de la matière, dont elle cherche à faire ressortir l'énergie et la beauté paradoxale.



Fausto Romitelli, «An Index of Metals», cadence en boucle, mesures 611–615. © Ricordi, 2003

Nous pouvons pour terminer évoquer encore un titre : celui du premier recueil d'articles consacré au compositeur, *Il corpo elettrico* (« Le corps électrique »)⁷. Il est vrai qu'il ne s'agit pas d'une œuvre musicale ; c'est cependant à tout point de vue un titre romitellien. Voici son histoire. En 2003, la direction⁸ d'une collection du théâtre de Monfalcone (I) m'a demandé de consacrer un livre à la musique de Romitelli. Plutôt que de mener à bien seul le projet, je décidai de demander l'aide d'amis et de collègues qui avaient déjà eu l'occasion d'étudier son travail. Le livre fut achevé pendant l'hiver et, au début de 2004, il lui manquait seulement un titre. J'y ai réfléchi avec Fausto pendant plusieurs semaines, mais sans succès (seul le sous-titre nous semblait acquis), jusqu'à ce que celui-ci m'appelle un jour au téléphone : « j'ai une idée, "Il corpo elettrico" qu'en penses-tu ? ». J'ai été immédiatement séduit, tant le titre sonnait juste. Mais il m'a fallu du temps pour prendre conscience que ce titre était vraiment consubstantiel à son œuvre. Il s'agit encore, bien entendu, d'une citation : « I sing the body electric », premier vers d'un poème homonyme de Walt Whitman :

I sing the body electric,
The armies of those I love engirth me and I engirth them,
They will not let me off till I go with them, respond to them,
And disrupt them, and charge them full with the
[charge of the soul.]

À l'origine, dans le recueil *Leaves of Grass* (1855), ces vers sont une admirable apologie de la sensualité, une exaltation du corps et du monde matériel. Mais comme miroir de la poétique de Romitelli, l'expression en question est tout simplement parfaite. En effet, sa réhabilitation de l'univers des sonorités des musiques actuelles se fonde sur la nécessité de placer le corps au centre de l'expérience musicale⁹. *Il corpo elettrico* donne voix à ce principe et, en même temps, suggère que le naturel est l'artificiel : que le son électrifié est devenu, pour notre sensibilité, le plus normal, le plus proche de nos réactions physiologiques. Mais cette expression implique inversement aussi que notre corps et notre sensibilité peuvent difficilement être pensés sans la médiation de la technologie : qu'il est faux de considérer celle-ci comme un « corps étran-

ger », alors qu'elle n'est au fond rien d'autre qu'un prolongement de nous-mêmes. Et aussi, peut-être, que c'est bien dans ce son électrifié, saturé, susceptible de porter notre sensibilité à son paroxysme, que se reflète notre image d'hommes du XXI^e siècle.

- 1 La reprise de cette œuvre a eu lieu à la Hochschule für Musik de Bâle le 22 avril 2012 : *Golfi d'ombra: Reconstructing an unedited score for percussion solo by Fausto Romitelli*. L'exécution de Simone Beneventi, qui a également édité la partition, a été accompagnée d'une présentation et d'un débat réunissant Veniero Rizzardi, Alessandro Arbo, Andrea Agostini et Stefano Trevisi.
- 2 Dans *Les Fleurs du mal*, le sonnet *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés*, deuxième quatrain : « Comme le sable morne et l'azur des déserts, / insensibles tous deux à l'humaine souffrance, / elle se développe avec indifférence » (le sujet est la figure allégorique de la femme stérile).
- 3 Romitelli, Fausto, « Professor Bad Trip : présentation » in Arbo, Alessandro (éd.), *Le corps électrique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 136.
- 4 Est-il possible de penser aussi au corps féminin, comme dans certaines interprétations de ce sonnet ? Je crois que le compositeur aurait aimé que nous ne trouvions pas ici qu'une seule clef de l'énigme, et que nous laissions à l'auditeur le plaisir d'interroger ses sensations (voir Romitelli, « Produire un écart », in Denut, Éric, *Musiques actuelles, musiques savantes, quelles interactions ?*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 76) : « L'écoute ne doit pas être une écoute intellectuelle. Peu importe que la musique soit ou non comprise par l'analyse : la musique ne doit pas être comprise, au contraire elle doit être énigmatique ». Il est en tout cas assuré que, dans cette composition comme dans beaucoup d'autres de Romitelli, le clair et le « normal » sont par moment d'une obscurité inquiétante. Des golfs d'ombre, justement.
- 5 Il en va de même pour *Nell'alto dei giorni immobili* (1990) ou *Your time is over* (1993), et plus tard *Chorus* (2001) ou *Flowing down too slow* (2001).
- 6 Cf. Arbo, Alessandro, « Journal d'un très mauvais, sublime voyage dans la matière. Sur *An Index of Metals* de Fausto Romitelli », in *Œuvre ultime*, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2005, p. 187-194.
- 7 Arbo, Alessandro (éd.), *Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, Monfalcone, Il teatro, 2004.
- 8 Notamment Carlo De Incontrera.
- 9 « La musique, c'est aussi et avant tout peut-être les réactions physiologiques du corps » (Romitelli, op. cit., p. 76).

Ce texte est la version abrégée d'une conférence donnée par Alessandro Arbo à la Haute École de Musique de Bâle le 22 avril 2012, à l'occasion de la création de l'œuvre *Golfi d'ombra*.