

# Scelsi : Leçon d'infini

Daniel Cassini

*En opposition avec la combinatoire  
sérielle alors prédominante, Scelsi,  
dans une recherche ascétique  
et jouissive, va explorer  
l'intérieur du son afin de libérer  
l'énergie infinie qui repose en lui.  
Le son occupe le centre de la pensée et  
de la musique de Scelsi, faisant office  
de Nom du Père, de nouage quatrième,  
de processus de pacification de la  
psychose, de tempérance  
de la jouissance.  
C'est à partir de son travail obstiné sur  
la note que Scelsi va étudier, creuser la  
profondeur physique du son qui se  
trouve, comme cela n'a jamais  
été fait auparavant, démultiplié,  
découpé en ses petites composantes,  
ce qu'avaient négligé de faire  
ou n'avaient pu appréhender d'autres  
compositeurs, d'autres mandarins  
musicaux, au moi cadennassé.*

« Je suis complètement détaché de  
tout. Si demain matin on me disait :  
« Votre musique a été brûlée, il ne reste  
plus une seule pièce, je dirais dommage ! »

En regard de RSI je voudrais évoquer rapidement et saluer la singularité d'un poète et compositeur de musique du siècle dernier : Giacinto Scelsi.

Chacun ici connaît « Joyce, le sinthôme » dont on est loin d'avoir épuisé l'intérêt – et certains ont lu ce que Charles Melman a dit de Jean-Jacques Rousseau – de Pessoa, Colette Soler.

De l'énigmatique conte Giacinto Scelsi d'Alaya Valva, on sait peu de chose car, sa vie durant, il s'est ingénié à brouiller ou à effacer les pistes le concernant.

« Je suis né en l'an 2637, avant Jésus — Christ en Mésopotamie, affirmait Scelsi. J'étais marié à une femme très jolie, mais nous avons été tués tous les deux par les Assyriens. »

De descendance noble, Scelsi a vu le jour à La Spezia le 8 janvier 1905. Il est mort à Rome en 1988. Bien avant sa disparition, Scelsi avait confié à son chauffeur qu'il mourrait lorsque le

chiffre 8, qu'il affectionnait particulièrement en tant que chiffre fétiche du Capricorne et de l'Infini, dominerait la date du calendrier. Et Scelsi cessa toute communication avec le monde extérieur le 8 août 1988.

Dès l'enfance Scelsi révèle des dons musicaux par de libres improvisations au piano. Adulte, Scelsi manifeste une farouche indépendance face au milieu musical de son époque. Il est initié au « système compositionnel » de Scriabine et il étudie le dodécaphonisme à Vienne avec un élève de Schönberg, Walter Klein, ce qui fait de lui le premier Italien à écrire cette musique dont il s'écarte assez rapidement.

Le parcours de Scelsi est brillant et n'exigerait pas pareille communication si l'on ne prenait en compte ce que les divers commentateurs du musicien appellent pudiquement « une grave et longue crise personnelle et spirituelle » que traverse Scelsi au cours des années quarante et dont il sortira au début des années cinquante, riche d'une conception entièrement renouvelée de la vie et de la musique.

C'est ce moment charnière dans l'existence de Scelsi qui mérite d'être interrogé à partir des rares éléments dont nous disposons. Ceux-ci marquent nécessairement les limites de cette amorçe de réflexion.

Durant quatre années, Scelsi devient le pensionnaire obligé d'une maison de santé, en Suisse. Pour les gens fortunés, comme l'était Scelsi, (on pense avant lui à Sergueï Pankejeff, l'Homme aux Loups) les troubles psychiques se soignaient dans ce genre d'établissement dénommé « maison de santé ». Pour les autres malades, de modeste extraction, en Italie c'était « il manicomio », l'asile, et le sort de ces malheureux n'était guère enviable, effroyable même, condamnés qu'ils étaient à s'installer dans une chronicité sans issue.

« Je suis devenu malade parce que je pensais trop », déclare Scelsi qui refuse les électrochocs et les comas insuliniques auxquels on veut le soumettre.

Le cas de Scelsi nous interpelle et nous enseigne en ce qu'il montre comment un sujet qui traverse une crise psychotique peut néanmoins – et grâce à cette crise – développer des potentialités créatrices inouïes, une capacité inventive redoublée à laquelle le sort commun de la névrose ne l'aurait pas fait accéder – John Nash, prix Nobel de mathématiques en est un autre exemple.

Le fait est confirmé, Scelsi, dans son asile de luxe, passe des heures au piano chaque jour, jouant sans cesse la même note et se plongeant dans son écoute intérieure et concentrée.

Nous pensons là à un autre poète foudroyé, Hölderlin, improvisant lui aussi au piano dans sa petite chambre au — dessus du Neckart, dans la maison du menuisier Zimmer et rédigeant ses étranges et beaux poèmes antidatés dits « de la folie » — poésie « des derniers temps », d'un génie sans âge.

« Car la musique ne l'a pas abandonné, écrit Wilhelm Waiblinger, parlant du poète Allemand. Il joue encore correctement du piano, même sil le fait d'une manière tout à fait étrange. Lorsqu'il s'y met, certains jours, il reste longuement assis devant l'instrument, puis il joue un thème d'une simplicité enfantine, le reprend des centaines de fois, le joue et le rejoue au point que cela devient intenable. »

Là ou Hölderlin, cependant, ne se remettra jamais de son effondrement et ne retrouvera plus sa vigueur créatrice, son *rythme*, Scelsi élabore, lui, une suppléance qui va lui permettre de réparer une faute dans le nouage de son nœud borroméen. Cette suppléance constitue le sinthôme de Scelsi de même que l'écrit a constitué celui de Joyce.

*Le son* est le nom de cette suppléance, l'approche absolument nouvelle que Scelsi fait du son et qui lui permet à partir de 1952, au sortir de sa crise, de se remettre à composer dans un langage entièrement neuf et différent, une centaine d'œuvres en trente ans dont il est autant le père que le fils.

Œuvres peu jouées, comme si pendant des

années, il y avait eu une résistance farouche, voire panique – une *répugnance* comme on disait au temps de Dun Scott – autour du nom de Scelsi et de son travail inédinoui.

En opposition avec la combinatoire sériel- le alors prédominante, Scelsi, dans une recherche ascétique et jouissive, va explorer l'intérieur du son afin de libérer l'énergie infinie qui repose en lui. Le son occupe le centre de la pensée et de la musique de Scelsi, faisant office de Nom du Père, de nouage quatrième, de processus de pacification de la psychose, de tempérance de la jouissance. C'est à partir de son travail obstiné sur la note que Scelsi va étudier, creuser la profondeur physique du son qui se trouve, comme cela n'a jamais été fait auparavant, démultiplié, découpé en ses petites composantes, ce qu'avaient négligé de faire ou n'avaient pu appréhender d'autres compositeurs, d'autres mandarins musicaux, au moi cadennassé.

« Celui qui ne pénètre pas l'intérieur du son, il se peut qu'il soit un parfait artisan, un grand technicien, mais jamais il ne sera un véritable artiste, un véritable musicien » déclare Scelsi, pour qui le son est « le premier mouvement vers l'immobile, le début de la création. »

Scelsi opère un passage du concept de note qui dominait la musique occidentale à celui de son, sphérique, dont il s'agit d'atteindre le cœur battant. Ainsi, chaque note n'est pas considérée, simplement, comme un point, mais comme une sphère dotée de dimensions, de profondeur et de volume...

Une ligne musicale n'est pas composée d'une série de notes formant une ligne mélodique, imaginaire peut-on dire, mais avec Scelsi c'est la note qui est traversée de lignes et par là s'infinuitise.

À la même époque où un Giacinto Scelsi, en gelant la mélodie, se mettait à composer à partir d'une seule note, un peintre niçois, Yves Klein, gelait, lui, la dominante colorée d'un tableau en privilégiant une seule couleur qui fit sa renommée.

Chaque note est un son que le génial compositeur va explorer dans son réel, et comment, là encore, ne pas penser au coup de force que Joyce dans *Finnegans Wake* fait de la lettre dont il tire jouissance et où le sens part en déroute – des routes qui ne mènent nulle part : *notérialité pour l'un, notérialité pour l'autre*.

D'où sans doute, la perplexité voire le recul des lecteurs de Joyce comme des auditeurs de Scelsi, désireux de gâteries imaginaires que ces deux artistes leur refusent et qui, lecteurs et auditeurs, sont interprétés par ces œuvres, autant que, dans le cas de Scelsi, ses fameuses « Quatre pièces pour orchestre, chacune sur une seule note » peuvent l'être par de hardis musiciens.

Au fort de son essence

Fuir plus près

De soi abîme

Du désir

Qui

Désassemble

L'image du miroir inutile

L'on possède très peu de renseignements concernant Scelsi, le poète – musicien dont je viens de lire un texte extrait d'un de ses recueils écrit directement en Français et intitulé « La conscience aiguë » — aujourd'hui introuvable -, mon intérêt pour ce créateur hors du commun et parce que je n'ai pas cédé sur mon Scelsi me l'a fait retrouver.

Toute sa vie Scelsi a refusé de fournir des indications biographiques ainsi que de se laisser photographier.

Certes, d'autres artistes de haute tenue ont agi de même, je pense à Maurice Blanchot, dont il existe seulement une vieille photo où on le voit aux côtés d'Emmanuel Levinas ; je pense à Henri Michaux également qui fut d'ailleurs un grand

ami de Scelsi, avec lequel il entretint une correspondance. Michaux écrivit la dédicace suivante à son ami: « à celui dont la musique est aimantée par l'ineffable. »

Scelsi dédia son « 5e quatuor à cordes » au poète français d'origine belge lorsqu'il mourut. Ce fut sa dernière œuvre musicale.

Un autre élément, rapporté – noué au précédent, mérite de retenir votre attention. Scelsi refusait le nom de compositeur même si c'est le terme qui le désigne couramment. Il se considérait uniquement comme une sorte de médium par lequel passaient des messages en provenance d'une réalité transcendante.

Scelsi ne voulait pas être un « combineur » au sens de combiner les notes entre elles, mais un intermédiaire, un messenger entre 2 mondes, un « facteur » portant des messages des confins.

Scelsi aurait pu faire sienne cette réflexion d'un musicien, personnage principal d'un court roman de Richard Millet « L'angélus ».

« Je n'ai d'ailleurs jamais parlé de ce qui pourrait être mon œuvre sans rougir ni frémir d'agacement et ne tolère pas qu'on prononce ces mots devant moi – n'ai-je pas un soir rétorqué à une journaliste que je n'avais pas d'œuvre, ajoutant brusquement sans bien savoir pourquoi ni même si je parlais encore de moi, qu'il n'y avait ni œuvre, ni auteur? »

Voilà ce que raconte pour sa part Scelsi à une de ses connaissances: « Aujourd'hui il est venu une personne qui m'a vraiment dérangé. Elle voulait toutes les informations possibles sur moi, sur mon passé, sur mon éducation, sur mes professeurs etc. Et tu sais ce que je lui ai répondu? Que Scelsi était un compositeur qui n'avait jamais existé. » Il convient de savoir que l'importun venu interroger Scelsi était un envoyé travaillant pour le compte du Groves — Dictionary qui est le dictionnaire musical le plus important du monde!

Comment dès lors s'étonner qu'à la mort de Scelsi, éclate en Italie une véritable polém-

mique, certains critiques déclarant que Scelsi n'avait pas écrit ses œuvres, n'en était pas l'auteur; celles – ci étant dûes, prétendument, à des musiciens que Scelsi payait pour exécuter et mettre en forme ses idées. S'il est exact que Scelsi a employé des musiciens pour l'aider dans son travail c'est à la façon dont à la Renaissance les grands maîtres de la peinture Italienne s'entouraient d'assistants. Après la disparition de Scelsi, plus rien qui ressemblât à sa musique n'a été produit par ceux qui affirmaient indûment en être les véritables promoteurs.

Mais somme toute, ces bonnes âmes de critiques ne faisaient que reprendre à leur compte l'argumentation de Scelsi, lui – même. Ils se trompaient simplement de registre. Cette position de Scelsi rappelle étonnamment celle d'un autre créateur et mathématicien, Georg Cantor, sujet à des délires et qui mourut après plusieurs dépressions et crises graves dans un hôpital psychiatrique, victime à terme d'un défaut dans la fonction du Nom du Père.

Cantor était persuadé que sa théorie du transfini lui avait été communiquée par, je cite: « une énergie plus puissante » d'origine divine et qu'il se considérait comme un messenger de Dieu en définissant le transfini. Chez Cantor, comme chez Scelsi, il y a une abrasion du moi, une façon chez ces deux sujets de dire en somme: « ça n'est pas moi, c'est l'Autre », l'imaginaire fichant le camp et par là toute identification narcissique, un nouage direct s'instituant entre le symbolique et le réel.

« abîme  
du désir  
qui  
désassemble  
l'image du miroir  
inutile »

Nous sommes là tout près du symptôme psychotique, qui à terme engloutira Cantor – « Je me représente un ensemble comme un abîme » déclara un jour Cantor – mais dont Joyce et Scelsi, chacun avec leur singularité irréductible, sauront faire œuvre et grande œuvre dominant le temps et sans que leur vie manifeste autre chose

que d'aimables extravagances, nous le verrons dans un instant.

Si Joyce est au nombre de ceux qui ont été droit au mieux de ce qu'on peut attendre d'une analyse en se passant d'elle, Marcel Duchamp en étant un autre exemple, Scelsi n'est — t — il pas celui qui a été droit au mieux de ce qu'on peut attendre d'une psychose en ne se passant pas d'elle...

Et la musique de Scelsi ? Plusieurs personnes, ouvertes à la nouveauté musicale et qui ont découvert l'œuvre du poète — facteur, ont certes manifesté leur intérêt pour ces œuvres aux noms énigmatiques : Aïon, Pfhat, Anahit, Vaxuctum, Hurqualia, Chrukrum...

Pour définir ce qu'elles ressentaient à l'écoute de ces pièces, elles ont toutes à un moment ou à un autre employé un même terme : le mot *angoisse*.

« Cette musique est belle, vaste, mystérieuse, profonde, etc. mais quelque part elle est angoissante » ; voilà ce qu'ont déclaré en substance ces auditeurs et sans, bien évidemment, que leur témoignage ait une valeur statistique affirmée.

Le signifiant *angoisse* ainsi répété en ce qu'affectant le rapport réel — imaginaire ne renvoie — t — il pas à ce lien entre l'infini et la jouissance, dans leur commune interdiction et qu'un créateur hors pair comme Scelsi aurait à sa manière contribué à nouer et à frayer, à la limite, toujours, d'un franchissement dans la jouissance précisément, la musique de Scelsi exigeant — ce que soulignent tous les commentateurs du maître — la nécessité pour l'auditeur de s'immerger complètement dans celle — ci, au risque pour certains sujets de craindre de s'y perdre, de s'y engoutir...

À la trilogie freudienne « Inhibition, symptôme, angoisse » ne pourrait-on pas opposer une autre trilogie « Liberté, chant, jouissance » à laquelle accéderaient — excéderaient par exception, certains sujets dont Scelsi...

La voix est en effet chez Scelsi, le fait est patent, un instrument privilégié, les autres instru-

ments ne faisant que la prolonger et l'amplifier — on peut rappeler ici, bien avant Giacinto Scelsi, les bulles Papales interdisant certain accord appelé « Diabolus in musica » car trop jouissif, proche justement d'une pure jouissance. Cet accord, le Triton, Scelsi s'amuse à le placer, comble de la malice et en un clin d'œil réservé aux connaisseurs exclusivement, au début de certaines de ses pièces chorales ou de certains de ses requiems.

Une dernière remarque enfin, avant de conclure, une piste qu'il conviendrait de suivre plus avant et sur laquelle j'ai été placé incidemment en feuilletant le séminaire de l'AEFL consacré à la Pulsion de Mort.

Au début de sa conférence intitulée « Silence, on jouit », Gilbert Levet écrit ceci : « Déjà, veuillez noter l'ambiguïté du vocable « pulsion de mort ». La mort c'est l'arrêt. Mais « pulsion » est un substantif dérivé d'un verbe d'action, le verbe « pousser » précisément. C'est donc un peu comme si en disant « pulsion de mort » on disait « mouvement de l'immobile. »

Or il se trouve que cette dernière expression est précisément celle qu'emploie Scelsi lorsqu'il dit, comme je l'ai rappelé plus haut, que le son est « le premier mouvement vers l'immobile », le début de la création.

À ce titre, on peut se demander si, à travers l'élaboration radicalement nouvelle qui a été la sienne à partir de son passage en maison de santé, Scelsi n'est pas ce musicien inspiré qui, depuis sa folie — *depuis*, entendu au sens spatial et temporel du terme — a su capter, sublimer et rendre sonore le « silence on jouit » de la pulsion de mort faisant le tour du vide de la Chose et dépouillé de tout autre artifice de composition dont s'est entourée — nourrie la musique occidentale durant des siècles.

Une petite histoire pour terminer. Lors d'un voyage à Paris, Scelsi réserva une suite dans un grand hôtel de la capitale : l'hôtel Raphaël. Le lendemain de son arrivé, la femme de service frappa à la porte de la chambre, comme c'est l'usage, pour nettoyer l'apparte-

ment et refaire le lit. N'obtenant pas de réponse et pensant l'occupant des lieux sorti, elle entra dans la pièce. Effarée, elle constata que la literie : draps, couvertures, coussins, avait disparu.

Un bruit régulier en provenance de la grande armoire trônant dans la pièce la fit s'approcher, à pas mesurés, de la porte. À l'intérieur de l'armoire, Scelsi dormait paisiblement. L'histoire ne rapporte pas si Scelsi ronflait sur une seule note.

Et durant sa semaine parisienne, le comte Giacinto Scelsi d'Alaya Valva passa la nuit dans cette armoire devenue célèbre auprès de ses quelques admirateurs.

Extravagance digne d'un Raymond Roussel mort à cheval entre deux portes de communication à l'Hôtel des Palmes de Palerme et inscrivant dans le réel ses procédés complexes de création littéraire.

À l'issue de cette brève introduction au *sinthôme* de Giacinto Scelsi qui lui a permis de sortir de sa *psychose* sans entraîner un déficit de ses capacités de création et d'invention, bien au

contraire, il ne me reste qu'à espérer vous avoir donné l'envie, plus ! le désir, de découvrir l'œuvre sans équivalent de l'étrange et génial habitant de l'armoire à coucher.

Passionné par la pensée orientale, indienne, chinoise, bouddhiste, proche de la musique de ces cultures, Scelsi, dans son remarquable effort de rigueur, a su mettre en pratique ce fragment, cette injonction paradoxale de la *Kata – Upanishad* : « Il faut que l'homme se sauve par les moyens qui assureraient sa perte »

Et parce qu'un artiste exceptionnel comme Scelsi exige d'être honoré par un personnage de même envergure et de même rang, je voudrais – en détournant à peine le maître du détournement lui — même, à savoir Isodore Ducasse, comte de Lautréamont – vous lancer le défi moqueur sur lequel s'achève le chant sixième des formidables *Chants de Maldoror* :

« Allez — y *écouter* vous — même, si vous ne voulez pas me croire. »

À bon entendeur, Scelsi !