

YVES BERGERET

L' E C O U T E (2)
Les sons sans tri



Quaderni di Traduzioni, LXXI, Gennaio 2022



Yves BERGERET / Francesco MAROTTA

L'ÉCOUTE (2)

Les sons sans tri

1

Le brouillard là-haut
La langue du Grand Sorbier

2

Écoute le son des nuages
Les répliques aux laves de Sicile

3

Géophonie du torrent
Le Buech symphonique à Veynes

4

Réponse du bois aux « esprits »
Les coups, l'écho, jubilation à Koso Kindu

5

Les bruits non de fond
Koyo hirsute dans le Chant

6

L'écoute isolante
Le concert au temple suspendu

7

Et pourtant la foule
Résurgences dans la Passion selon Saint Mathieu

8

Le brouillard confus
Toute l'œuvre tourbillon, Lulu

9

La place et la salle
Ainsi la nuit et les manifestants de Prague

10

Le katajjaït et le hurlement du vent polaire

Elles soufflent l'anti-ogre

11

L'écoutant animiste

La brève catalyse

YVES BERGERET

L'ASCOLTO (2)
I suoni non classificabili



L'ASCOLTO (2)

I suoni non classificabili

1

La nebbia là in alto
La lingua del Grand Sorbier

2

Ascolta il suono delle nuvole
Le risposte alle lave di Sicilia

3

Geofonia del torrente
Il Buech sinfonico a Veynes

4

Risposta del legno agli «spiriti»
I colpi, l'eco, giubilo a Koso Kindu

5

I rumori non di fondo
Koyo in fermento durante il Canto

6

L'ascolto che isola
Il concerto nel tempio sospeso

7

E tuttavia la folla
Risorgenze nella "Passione secondo Matteo"

8

La nebbia confusa
L'opera tutta vortice, "Lulù"

9

La piazza e la sala
"Ainsi la nuit" e i manifestanti di Praga

10

Il katajjaït e l'ululato del vento polare

Esse soffiano l'anti-orco

.

11

L'ascoltatore animista

La breve catalisi

L'ECOUTE (2)
L'ASCOLTO (2)



1

Le brouillard là-haut

La langue du Grand Sorbier

De grandes traînées de nuages blancs montaient depuis la vallée de la Romanche, très profonde, à l'Est. J'étais seul dans les vallonnements, bosquets irréguliers de sapins, touffes abondantes de rhododendrons, dalles et blocs de granit entre les bribes d'alpage ; des marmottes s'affairaient à leur nourriture de graminées, des écureuils grignotaient des graines d'une branche à l'autre, des martinets criaient pour réunir quelque chose dans le ciel, des choucas croassaient vigoureusement en s'apostrophant, des petits groupes de chamois chahutaient les cailloux et émettaient très bas de fins glapissements. J'avais onze ans et j'allais seul sur un très vague chemin dans les vallonnements. Deux grenouilles invisibles près d'une minuscule mare sarclaient leur espace. Les traînées de nuages blancs avançaient vers nous, animaux, formes végétales et moi, en s'épaississant. Je marchais vite, vers le haut. Je jouais avec les nuages. Je voulais monter plus vite que eux, jusqu'à au moins la première crête. Les nuages me rattrapaient avant que je ne l'atteigne. Mais je continuais à monter dans le brouillard de plus en plus dense et de plus en plus frais. Montant je voyais seulement la densité de la lumière ; elle variait, selon l'épaisseur de la brume que poussait le vent ; et je voyais, juste à quelques mètres devant moi, les blocs de granit et de gneiss où la mousse humide se mettait à luire, humide, très humide. J'entendais les gouttes d'eau tomber sous les petits surplombs des rochers. Je continuais à monter dans les pentes assez raides du Grand Sorbier, sans le moindre sentier. La végétation cessait. Ce n'était plus que roche et éboulis. Je savais que le vide m'arrêterait au sommet, vers deux mille cinq cents mètres ; car de l'autre côté un versant très abrupt plonge sur deux mille mètres de dénivellation jusqu'au gros torrent de la Romanche. J'avais sûrement dépassé les deux mille deux cents ou trois cents mètres d'altitude. Les cris des marmottes étrangement amplifiés par la brume humide clamaient avec force, nettement plus bas que moi, dans les épaisseurs blanches. Je n'entendais à mon altitude que parfois le croassement calme et puissant de deux ou trois choucas. Soudain un vrombissement discret mais grave se fit entendre juste devant moi : c'était le vent qu'alors je reçus en plein visage, assaillant la crête en remontant à toute force le versant est depuis le fond de la vallée : en plein brouillard j'étais arrivé au sommet.

Je n'étais jamais monté sur cette montagne. Je l'avais beaucoup observée les semaines précédentes. Ce jour je ne m'étais guidé que à l'oreille. J'avais porté toute attention à ce que j'appelle le « tapis sonore » du lieu ou, au-delà des sons de ses animaux, à ce qu'on nomme sa géophonie (sur cette notion, on peut lire l'article en anglais de six chercheurs, trois Kazakhs après de l'UNESCO, deux Américains et un Italien, du 20 décembre 2021 : <https://doi.org/10.3389/fevo.2021.748398>). J'étais heureux ; mon enfance de jeune européen se construisait avec mes jambes qui m'avaient porté tout là-haut et avec le son de la montagne, elle qui est un ensemble indistingable de masse minérale et d'air plus ou moins humide accroché, accolé à elle.

1

La nebbia là in alto

La lingua del Grand Sorbier

Grandi scie di nuvole bianche si alzavano dalla valle della Romanche, molto profonda, a est. Ero da solo negli avvallamenti, boschetti irregolari di abeti, ciuffi rigogliosi di rododendri, lastre e massi di granito tra squarci di pascoli alpini; delle marmotte si davano da fare col loro cibo di graminacee, degli scoiattoli rosicchiavano semi da un ramo all'altro, dei rondoni gridavano per raccogliere qualcosa nel cielo, delle taccole gracchiavano vigorosamente l'una contro l'altra, dei piccoli gruppi di camosci vacillavano sulle pietre ed emettevano sommessamente dei flebili guaiti. Avevo undici anni e camminavo da solo su un sentiero indefinito tra gli avvallamenti. Due rane invisibili nei pressi di un piccolo stagno nettavano il loro spazio. Le scie di nuvole bianche avanzavano verso di me, verso gli animali e le forme vegetali, addensandosi. Camminavo spedito verso la cima. Giocavo con le nuvole. Volevo salire più velocemente di loro, almeno fino alla prima cresta. Le nuvole mi avrebbero superato prima che la raggiungessi. Ma continuavo a salire nella nebbia sempre più fitta e più fresca. Salendo percepivo soltanto la densità della luce; variava a seconda dello spessore della nebbia che il vento spingeva; e vedevo, a pochi metri da me, i blocchi di granito e quarzo dove il muschio umido cominciava a luccicare, umido, molto umido. Sentivo le gocce d'acqua cadere sotto le piccole sporgenze delle rocce. Continuavo a salire sui pendii piuttosto scoscesi del Grand Sorbier, senza alcun sentiero. La vegetazione scompariva. Nient'altro che roccia e detriti. Sapevo che il vuoto mi avrebbe fermato sulla cima, a circa duemilacinquecento metri, perché dall'altra parte un versante molto ripido precipita per duemila metri fino al grande torrente della Romanche. Avevo sicuramente superato i duemiladuecento o trecento metri di altitudine. Le grida delle marmotte, amplificate in modo strano dall'umida nebbia, risuonavano con forza, chiaramente più in basso di me, tra gli strati bianchi. Alla mia altezza potevo sentire solo il gracchiare tranquillo e potente di due o tre taccole. All'improvviso, un rombo moderato ma preoccupante si fece sentire proprio di fronte a me: era il vento, che mi colpì in pieno viso mentre assaliva la cresta risalendo a tutta forza il versante orientale dal fondo della valle: in mezzo alla nebbia avevo raggiunto la cima.

Non ero mai salito su quella montagna. L'avevo osservata molto nelle settimane precedenti. Quel giorno mi ero lasciato guidare unicamente dall'udito. Avevo prestato molta attenzione a quello che chiamo il "tappeto sonoro" del luogo o, a prescindere dai suoni dei suoi animali, a quella che viene definita la sua geofonia (su questo concetto si può leggere l'articolo in inglese (cfr. <https://doi.org/10.3389/fevo.2021.748398>) di sei ricercatori, tre kazaki di un dipartimento dell'UNESCO, due americani e un italiano, datato 20 dicembre 2021). Mi sentivo felice: la mia fanciullezza di giovane europeo si plasmava con le mie gambe che mi avevano portato fin lassù e col suono della montagna, una combinazione indistinguibile di massa minerale e di aria più o meno umida, aggrappata, incollata ad essa.

2

Ecoute le son des nuages

Les répliques aux laves de Sicile

Il y a douze ans je voulais aller le plus haut possible en voiture dans les pentes de l'Etna, avant de continuer à pied jusqu'au cratère un autre jour. Au bord même de la Méditerranée, il culmine à largement plus de trois mille mètres. Son sommet bouge et grogne et se remodèle sans cesse ; il explose parfois, il tremble bruyamment. Le conducteur était un habitant de la grande ville à son pied, Catane, homme cultivé, entouré d'une bibliothèque raffinée et copieuse. Aïe, au village au bout de la petite route, vers mille trois cents mètres, brouillard. Aucune vue. Nous sortons de la voiture. Le vent soufflait vers la mer. L'acoustique des lieux était extraordinaire. Je dis au conducteur : « écoute le son des nuages ». Il a été complètement surpris ; j'ai vu à son regard qu'il croyait que je me moquais de lui. « Si, écoute leurs modulations, ici c'est grave, là c'est un roulement feutré plus léger, ici c'est presque un sifflement ; et écoute le trébuchement par là-bas au dessus de nous à droite, sûrement des nuages qui se heurtent et roulent les uns sur les autres en franchissant quelque chose ». Oui, c'était une crête latérale de Valle del bove, ce ravin large et très profond où la lave en fusion coule depuis le sommet à chaque nouvelle éruption.

Le conducteur de la voiture était éberlué de ce que je disais. Non seulement il n'avait jamais tendu oreille à ces sons. Mais, plus encore, nos langues de citadins, aussi bien italiens que français, n'ont ni vraiment lexique ni usage pour cette géophonie. Actuellement. Dans un passé très lointain, si : on savait parfaitement percevoir les messages et les intentions que par le bruissement abondant des chênes à Dodone Zeus faisait parvenir aux hommes et que des prêtresses initiées leur traduisaient.

2

Ascolta il suono delle nuvole

Le risposte alle lave di Sicilia

Dodici anni fa avevo intenzione di spingermi in auto il più in alto possibile sui pendii dell'Etna, prima di proseguire a piedi fino al cratere un altro giorno. Il vulcano si innalza per più di tremila metri, proprio in riva al Mediterraneo. La sua cima si muove e rumoreggia e si ristrutturava continuamente; a volte esplose, trema fragorosamente. Il conducente, un uomo colto provvisto di una raffinata e considerevole biblioteca, abitava nella grande città alle sue pendici, Catania. Purtroppo, al villaggio al termine della stradina, a millecento metri, nebbia. Non si vedeva niente. Usciamo dalla macchina. Il vento soffiava verso il mare. L'acustica dei luoghi era straordinaria. Dico al conducente: "ascolta il suono delle nuvole". E' rimasto decisamente sorpreso; ho capito dal suo sguardo che credeva mi stessi burlando di lui. "Sì, ascolta le loro modulazioni, qui un suono grave, là un rotolamento più leggero e felpato, qui appena un sibilo; e ascolta l'ondeggiamento laggiù, sopra di noi sulla destra, sicuramente nuvole che cozzano e rotolano le une sulle altre superando un ostacolo". Infatti, si trattava di una cresta laterale della Valle del bove, quel crepaccio largo e molto profondo dove la lava in fusione cola dalla cima a ogni nuova eruzione.

Il conducente dell'auto era sbalordito da quello che dicevo. Non aveva mai prestato orecchio a quei suoni e, d'altronde, le nostre lingue di cittadini, tanto italiani che francesi, non hanno in verità né un lessico né alcuna consuetudine con questa geofonia. Attualmente. In un passato molto lontano, invece, si era in grado di percepire distintamente i messaggi e le intenzioni che Zeus, attraverso l'intenso fruscio delle querce a Dodona, faceva pervenire agli uomini e che delle sacerdotesse iniziate interpretavano per loro.

3

Géophonie du torrent

Le Buech symphonique à Veynes

Je m'allonge sur les galets secs du lit du torrent, très près du courant rapide des eaux. Pas d'inconfort, le poids du corps se répartit sur des dizaines de galets polis, élimés, arrondis par l'érosion des crues et des flux. Visage au ciel : passent des oiseaux, en bandes criantes de martinets, en légers cris des éperviers, en très haut vol planant des vautours ; nuages, parfois, encore plus en altitude. A un ou deux mètres du corps le torrent émet un très puissant, très variant, très mobile tumulte sonore. En appréciation esthétique : c'est splendide. Le flux sonore est constant, l'émission sonore se renouvelle et se recouvre elle-même sans aucun répit ; les événements, constamment symphoniques, sont d'une diversité et d'une richesse vraiment immenses, bien au-delà de ce que le lexique et la syntaxe européens actuels peuvent formuler. Les agrégats et autres clusters du torrent sont d'une complexité et d'une subtilité qui laisseraient pantois Scelsi, Xenakis et Ligeti. Irrégulièrement des bruits sourds, nettement plus graves, surviennent au sein du flux sonore et s'éteignent rapidement : ce sont des galets assez légers que la force du courant roule dans un remous contre une roche plus massive que l'eau submerge quand même. L'eau, le petit galet et la roche statique luttent ensemble ou plutôt consonnent en un trio grave, mais trio à voix multiples au sein de la très riche polyphonie de l'ensemble.

3

Geofonia del torrente

Il Buech sinfonico a Veynes

Mi distendo sui ciottoli asciutti del letto del torrente, vicinissimo alla veloce corrente delle acque. Nessun disagio, il peso del corpo si distribuisce su decine di ciottoli levigati, smussati, arrotondati dall'erosione delle piene e dei flussi. Il viso al cielo: passano degli uccelli, rondoni in stormi chiassosi, sparvieri con gridi leggeri, grifoni in altissimi voli plananti; di tanto in tanto delle nuvole, ancora più in alto. A uno o due metri dal mio corpo, il torrente diffonde un potentissimo, variabile, mobilissimo tumulto sonoro. Splendido, da un punto di vista estetico. Il flusso sonoro è costante, l'emissione di suoni si rinnova e si attenua senza tregua; gli eventi, ininterrottamente sinfonici, sono di una diversità e di una ricchezza veramente immense, ben al di là di ciò che il lessico e la sintassi europei attuali sono in grado di esprimere. Gli aggregati e gli altri ammassi del torrente sono di una complessità e di una sottigliezza da lasciare sbalorditi Scelsi, Xenakis e Ligeti. A intervalli irregolari, dei rumori sordi, notevolmente più gravi, si producono all'interno del flusso sonoro e svaniscono rapidamente: provengono da ciottoli abbastanza leggeri che la forza della corrente fa rotolare in un vortice contro una roccia più massiccia, comunque sommersa dall'acqua. L'acqua, il ciottolo e l'immobile roccia lottano tra loro, o meglio consuonano in un trio a bassa frequenza ma dalle molteplici voci, nel mezzo della ricchissima polifonia dell'insieme.

Réponse du bois aux « esprits »

Les coups, l'écho, jubilation à Koso Kindu

2005 ; les six « poseurs de signes » de Koyo, Toro nomu, animistes, sans écriture, quelques Anciens et moi avons quitté le village à l'aube. Sur leur haut plateau de grès entièrement entouré de falaises, dans le sud du Sahara, en cette sixième année de dialogue de création entre nous, nous allons sur des tissus d'un mètre sur deux poser eux les signes graphiques qu'ils inventent et moi les signes alphabétiques d'un aphorisme, signes tous pour dire l'esprit des lieux, l'exalter, le saluer, le transmettre. Les « poseurs de signes » et les quelques Anciens toujours avec nous choisissent Koso Kindu, à peu près au milieu de leur long plateau. Longue marche pour accéder à l'endroit, parmi petites falaises, ravins profonds, énormes blocs de grès. C'est l'hivernage, c'est-à-dire la très brève saison des pluies, période cruciale pour les récoltes. Koso Kindu veut dire en Toro tégu « Grange des récoltes ». Mon regard, qui peut rester européen : strictement aucune parcelle cultivée, aucune terrasse de micro-maraîchage entre les blocs de grès ; et la « grange » qu'on me montre est en fait un amas de rochers, les plus élevés et assez petits sûrement empilés de main d'homme. C'est à l'ombre de cet amas que nous allons créer les signes, c'est-à-dire susciter et valider le réel dans son exubérance (je renvoie ici à mon livre *Le Trait qui nomme*). Regard européen ; c'est le désert, le vent desséchant, la très grosse chaleur, des singes vaquent au loin, et strictement personne d'autre que nous. « Yves, ne t'écarte surtout pas, ils sont juste là, nombreux et dangereux, même parfois agressifs -. Qui ? – Les esprits animistes, écoute-les ! ». Nous faisons tous silence. Effectivement à une quinzaine de mètres de nous de petites bourrasques de vent chaud cognent contre la falaise de quelques mètres de haut avec failles et anfractuosités : la falaise parle, et parle abondamment. Ce ne sont pas trois ou quatre esprits, c'est une foule hardie. Je demande à reprendre parole, et fort. « Oui, vas-y ». Je formule une phrase courte, l'écho s'amuse longuement avec elle. Les « poseurs de signes » en saisissent la signification de salutation.

Nous pouvons alors seulement nous mettre à peindre, justement, une salutation écrite et graphique aux esprits du lieu.

Plusieurs heures après alors que le soleil torride finit de sécher l'acrylique sur les tissus j'entends un bruit totalement banal en un sens, extraordinaire en un autre sens : c'est Hamidou Guindo, un des « poseurs de signes », qui taille une

sorte de bûche de bois pour en former une figure d'oiseau ; puis il la couvre de l'acrylique qui restait dans un gobelet et, en secret, me donne l'objet.

Hamidou est à Koyo un des trois ou quatre initiés, comme Alabouri, son beau-père, à tailler le bois, matériau extrêmement rare au désert et toujours lié au corps d'un ancêtre ou d'un esprit ; il avait intentionnellement porté dans son sac ce bout de bois. Il l'a oint d'un peu d'acrylique, le médium que j'ai apporté dans mon propre sac, pour que tous ensemble nous disions, célébrions, accroissions l'énergie des esprits de Koso Kindu. Le bruit rythmé de la taille de l'oiseau de bois a été la pointe du son animiste du lieu. Deux soirs plus tard, au village, Hamidou me donne sa petite hachette qui a taillé le bois, non, qui a été l'instrument à percussion exaltant la fertilité du lieu et de la récolte de la parole et de la pensée du monde.

Risposta del legno agli «spiriti»

I colpi, l'eco, giubilo a Koso Kindu

E' il 2005. Io, i sei “posatori di segni” di Koyo, di etnia Toro nomu, animisti, senza scrittura, e alcuni Anziani, lasciamo il villaggio all'alba. Sul loro altopiano di arenaria interamente circondato da falesie, nel sud de Sahara, in questo sesto anno di dialogo creativo comune andiamo a posare, su dei tessuti di un metro per due, loro i segni grafici che inventano ed io i segni alfabetici di un aforisma, tutti segni per dire lo spirito dei luoghi, per onorarlo, salutarlo, trasmetterlo. I “posatori di segni” e qualche anziano sempre con noi hanno scelto Koso Kindu, praticamente al centro del loro esteso altopiano. Una lunga marcia per arrivare sul posto, tra piccole falesie, crepacci profondi, enormi blocchi di arenaria. E' la breve stagione delle piogge, un periodo cruciale per i raccolti. Nella lingua Toro tégu, Koso Kindu significa “Granaio dei raccolti”. Al mio sguardo di europeo non appare nessun appezzamento coltivato, nessun terrazzamento di microcolture tra i blocchi di arenaria; e il “granaio” che mi indicano è in sostanza un ammasso di rocce, quelle più alte e quelle di piccole dimensioni sicuramente sovrapposte dalla mano dell'uomo. E' all'ombra di questo ammasso che andiamo a creare i segni, cioè a suscitare e a riaffermare il reale nella sua esuberanza (rinvio a questo proposito al mio libro *Il tratto che nomina*). Per lo sguardo europeo, non c'è che il deserto, il vento che dissecca, la calura torrida, alcune scimmie che gironzolano in lontananza, e assolutamente nessuno oltre noi. "Yves, non allontanarti, sono proprio là, numerosi e pericolosi, a volte anche aggressivi. Chi? - Gli spiriti animisti, ascoltali!" Rimaniamo tutti in silenzio. Effettivamente, a una quindicina di metri da noi, brevi folate di vento caldo si abbattono contro una piccola falesia piena di crepe e anfratti: la falesia *parla*, e lo fa diffusamente. Non si tratta di tre o quattro spiriti, ma di una schiera audace. Chiedo di poter parlare di nuovo, e a voce alta. “Sì, vai”. Formulo una breve frase, con la quale l'eco gioca a lungo. I “posatori di segni” ne colgono il senso di saluto.

Solo allora possiamo cominciare a dipingere un saluto scritto e grafico agli spiriti del luogo.

Molte ore dopo, mentre il sole torrido finisce di asciugare l'acrilico sui tessuti, sento un rumore, assolutamente comune per un verso ma straordinario per un altro: si tratta di Hamidou Guindo, uno dei “posatori di segni”, che sta intagliando una sorta di ceppo di legno per ricavarne una figura di uccello; poi

la ricopre con l'acrilico rimasto in un barattolo e, di nascosto, mi dona l'oggetto.

A Koyo, Hamidou è uno dei tre o quattro iniziati, come Alabouri, suo padre adottivo, che intagliano il legno, materiale estremamente raro nel deserto e sempre legato al corpo di un antenato o di uno spirito; aveva portato intenzionalmente nel suo zaino quel pezzo di legno. L'ha cosparso con un po' di acrilico, il *medium* che avevo portato con me nella mia sacca, affinché tutti insieme dicessimo, celebrassimo, accrescessimo l'energia degli spiriti di Koso Kindu. Il rumore ritmato dell'intaglio dell'uccello di legno è stato l'apice del suono animista del luogo. Due sere dopo, al villaggio, Hamidou mi fa dono della piccola ascia con cui ha intagliato il legno, o meglio, che è stata lo strumento a percussione per esaltare la fertilità del luogo e del raccolto della parola e del pensiero del mondo.

5

Les bruits non de fond

Koyo hirsute dans le Chant

A Koyo, les Toro nomu, un des neuf peuples dogons, considèrent que le réel est de la parole. Un groupe de six à huit Femmes âgées chantent-dansent la nuit dans un rite chorégraphié périodique la refondation du réel. Et même elles peuvent accroître le réel en chantant-dansant des actes nouveaux au moyen de nouveaux poèmes qu'elles créent ; ainsi en a-t-il été aussi de l'audacieuse journée de création auprès et même avec les « esprits » turbulents de Koso Kindu.

J'ai toujours été, Européen, frappé de constater que les Femmes ne chantent pas dans le silence. En usage européen, les bruits parasites nombreux troublent le rite, des enfants qui jouent et se poursuivent à grands cris, des conversations et des rires entre adultes, d'ailleurs tout à fait conscients de l'importance centrale du rite. En pensée animiste, le rite en plein silence serait au moins équivoque ; car le rite prend place parmi le bourdonnement du continuum animiste sonore du monde-parole et donc de la communauté où vivent ensemble Ancêtres, vivants et « esprits ».

De même un enregistrement ethnomusicologique animiste dans un silence de studio ou de scène en salle de spectacle est pour le moins une bizarrerie, si ce n'est un contresens. Le rite musical chanté, voire instrumental, est un pivot sonore dans un cluster bourdonnant du monde, un surcroît de densité sonore dans la géophonie et l'humanité active du lieu.

5

I rumori non di fondo

Koyo in fermento durante il Canto

A Koyo, i Toro nomu, uno dei nove popoli dogon, ritengono che il reale appartenga alla parola. Da sei a otto Donne anziane, in gruppo, cantano-danzano di notte, in un rito coreografico periodico, la rifondazione del reale. Possono addirittura accrescere il reale cantando-danzando delle azioni recenti per mezzo di nuovi *poemi* ideati da loro; così è stato anche per la coraggiosa giornata di creazione vicino e insieme agli spiriti turbolenti di Koso Kindu.

Da europeo, sono sempre rimasto colpito dal fatto che le Donne non cantassero nel silenzio. Nella prassi europea, molti rumori parassitari disturbano il rito, bambini che giocano e si rincorrono con grandi grida, conversazioni e risate tra adulti, peraltro pienamente consapevoli dell'importanza fondamentale del rito. Nel pensiero animista, il rito nel silenzio totale sarebbe perlomeno equivoco; perché il rito si svolge in mezzo al brusio del *continuum* sonoro animista del mondo-parola e quindi della comunità dove vivono insieme antenati, esseri viventi e "spiriti".

Allo stesso modo, una registrazione etnomusicologica animista nel silenzio di uno studio o del palco di una sala da concerto è come minimo una stranezza, se non una contraddizione. Il rito musicale cantato, o anche strumentale, è un centro sonoro in un ammasso ronzante del mondo, una densità sonora supplementare nella geofonia e nell'umanità attiva del luogo.

6

L'écoute isolante

Le concert au temple suspendu

On peut alors se demander ce que porte avec elle l'écoute occidentale d'un fait sonore. Généralement elle le coupe du « tapis sonore », le constitue en fait musical se dressant sur un silence. Elle élimine le « bruit de fond ». C'est alors que le son musical perd sa fonction de pivot, voire de poteau-mitan, dans le brouhaha du monde. Devenant solitaire il se mue en son esthétique. Il s'entoure de silence ; ce silence est un artefact difficile à techniquement établir : imposer silence à un groupe de participants les transforme en spectateurs muets. Passifs ils admirent la beauté du son et puis de la mélodie. Écoutant attentivement le son esthétique on écarte la « bassesse » du bruit quotidien. On entre dans une jouissance de la transcendance.

On va plus loin encore en écoutant la forme sonate avec accompagnement obligé ou la forme concertante : ces deux formes orientent l'écoute, déjà installée dans un sourcilleux silence, à aller vers l'écoute privilégiée de l'instrument soliste, s'appuyant sur la bienveillance de l'orchestre ou luttant contre la masse sonore s'attardant dans l'artefact d'un réel en souffrance.

C'est ainsi que l'écouter occidental savoure dans une sphère musicale elle-même solipsiste la voix principale s'extirpant du bavardage ornemental des accompagnants et des voix secondaires.

Le silence absolu sacralise la salle de concert en temple où la voix soliste irradiera son message transcendant sur les spectateurs assis patients, fervents et dociles. Glenn Gould finalement refuse même la salle du silence admiratif et s'efface dans le studio extatique d'enregistrement.

6

L'ascolto che isola

Il concerto nel tempio sospeso

Ci si può chiedere, dunque, cosa porti con sé l'ascolto occidentale di un evento sonoro. In generale, lo esclude dal "tappeto sonoro", lo rende un fatto musicale che si staglia su un silenzio. Elimina il "rumore di fondo". E' allora che il suono musicale perde la sua funzione di perno, o addirittura di asse centrale, nel frastuono del mondo. Diventa solitario e si muta in suono estetico. Si circonda di silenzio; un silenzio che è una condizione difficile da definire teoricamente: imporre il silenzio a un gruppo di partecipanti li trasforma in spettatori muti. In modo passivo, essi ammirano la bellezza del suono e poi della melodia. Ascoltando attentamente il suono estetico, si mette da parte la "bassezza" del rumore quotidiano. Si entra in uno stato di godimento della trascendenza.

Si va ancora oltre quando si ascolta la forma *sonata* con accompagnamento prestabilito o la forma concertante: queste due modalità orientano l'ascolto, già collocato in un silenzio esigente, verso l'attenzione privilegiata allo strumento solista, che si appoggia sul sostegno dell'orchestra o lotta contro la massa sonora che si trattiene nell'artefatto di un reale in sofferenza.

E' così che l'ascoltatore occidentale assapora, in una sfera musicale che è essa stessa solipsistica, la voce principale che si districa dal chiacchiericcio ornamentale degli accompagnatori e delle voci secondarie.

Il silenzio assoluto sacralizza la sala da concerto trasformandola in un tempio dove la voce solista irraggerà il suo messaggio trascendente sui pazienti, ferventi e docili spettatori seduti. Glenn Gould rifiuta alla fine anche la stanza del silenzio ammirato e scompare nell'estatico studio di registrazione.

Et pourtant la foule

Résurgences dans la Passion selon Saint Mathieu

La pensée de la transcendance chasse la géophonie, érige la solitude de l'écoutant face à la solitude d'un dieu en son. Ecoute typiquement européenne du son. Il y a quelque chose de l'extase mystique lorsque l'écoutant s'abîme en recevant dans ses oreilles la cavatine du seizième quatuor de Beethoven. L'écoutant prend le chemin d'une prière contemplative puis adorante de l'esprit absolu, en direction de quelque idée platonicienne ou de quelque Être suprême inaccessible. L'écoutant, faisant acte d'intelligence, admire l'absolu d'une divinité. On dit de même de *L'Art de la fugue*.

Mais l'extase soufie n'érige pas l'intelligence et l'au-delà d'elle-même dans l'intuition émotionnelle. Rûmî aspirant à l'amour de son dieu unique sait rester dans le tourbillon bruyant de l'ivresse, dans l'émiettement de l'ironie, dans l'insolence du paradoxe, dans la fragmentation comique de l'ego de l'écoutant. A cet égard la poésie de Rûmî est plus efficace et plus moderne.

Même le bien sévère Bach, dans la grande architecture dramaturgique de sa *Passion selon Saint Mathieu* est obligé de concéder place et temps au brouhaha, si rythmique soit-il, de l'humanité en désordre, en oppositions, en pagaille : non pas celle de l'ouverture et de la conclusion de l'œuvre, mais celle qui crie, enrage, trépigne. Musique classique européenne sans trace du brouhaha humain s'asphyxierait. Et même un peu de géophonie, en artefact certes, fait grand bien, comme les robustes roulements de tonnerre de Haydn vers la fin des *Sept dernières paroles du Christ*.

E tuttavia la folla

Risorgenze nella "Passione secondo Matteo"

Il pensiero della trascendenza scaccia la geofonia, innalza la solitudine di chi ascolta al cospetto della solitudine di un dio in forma sonora. E' la ricezione tipicamente europea del suono. C'è qualcosa dell'estasi mistica quando l'ascoltatore sprofonda tra le note della *cavatina* del sedicesimo quartetto di Beethoven. Egli segue il percorso di una preghiera contemplativa e quindi di adorazione dello spirito assoluto, in direzione di una qualche idea platonica o di un inaccessibile Essere Supremo. L'ascoltatore, facendo atto di intelligenza, ammira l'assolutezza di una divinità. Lo stesso si può dire dell'*Arte della fuga*.

L'estasi sufi, invece, non prefigura l'intelligenza e la sua oltranza nell'intuizione emotiva. Rumi, che pure aspira all'amore del suo dio unico, sa rimanere nel turbine rumoroso dell'ebbrezza, nello sgretolamento ironico, nell'insolenza del paradosso, nella frammentazione comica dell'io dell'ascoltatore. In questo senso, la poesia di Rumi è più efficace e più moderna.

Anche il più che severo Bach, nella grande architettura drammaturgica della sua *Passione secondo Matteo*, è costretto a concedere spazio e tempo al frastuono, per quanto ritmico, dell'umanità in subbuglio, ribelle, confusa: non quello dell'apertura e della conclusione dell'opera, ma il frastuono che grida, infuria, strepita. La musica classica europea, senza una traccia dell'umano fracasso, soffocherebbe. E anche un po' di geofonia, proprio nell'artefatto, serve allo scopo, come le robuste rullate tonanti di Haydn verso la fine di *Le ultime sette parole di Cristo*.

Le brouillard confus*Toute l'œuvre tourbillon, Lulu*

Si la musique écrite européenne sait par brefs épisodes s'écarter de l'exigence de la transcendance, au sein même de son artefact d'écriture et dans le silence « religieux » lui-même de la salle de concert ou d'opéra, c'est qu'elle est en quelque sorte obligée de laisser revenir le brouhaha des sociétés humaines voire le flux de clusters du torrent. Elle est aimantée par la géophonie. Schoenberg fait trembler son *Moïse et Aaron* dans l'antichambre de la transcendance, non seulement bégaiement initial, admirable, de Moïse devant le buisson ardent, mais aussi foule en brouhaha vertigineux tout du long de sa halte au pied du Sinäi. Berg de manière encore plus nette bouscule dans *Lulu* le confort de l'intelligence de l'écouter en le chavirant, en l'égarant, en l'enivrant comme un soufi, de scène en scène dans les sons de la lutte pathétique de son héroïne entre tant d'hommes graveleux, naïfs ou suppliants. A première écoute, à seconde écoute, à troisième écoute dans *Lulu* on s'égare ; puis peu à peu on tire un fil puis un autre dans l'extraordinaire « tapis sonore » de cet opéra pour tenter de saisir ou de suivre la marche d'un possible destin humain moderne.

8

La nebbia confusa

L'opera tutta vortice, "Lulù"

Se la musica scritta europea riesce per brevi tratti ad allontanarsi dall'esigenza della trascendenza, all'interno del proprio artefatto scritturale e nel silenzio "religioso" della sala da concerto o del teatro d'opera, è perché è in qualche modo obbligata a lasciare che riaffiori il frastuono delle società umane, ovvero il flusso di ammassi del torrente. È attratta dalla geofonia. Schoenberg fa tremare il suo *Mosè e Aronne* nell'anticamera della trascendenza, non solo con il mirabile balbettio iniziale di Mosè davanti al rovelto ardente, ma anche con il vertiginoso baccano della folla durante tutta la sua sosta ai piedi del Sinai. In *Lulù*, Berg, in modo ancora più chiaro, scuote il conforto dell'intelligenza dell'ascoltatore capovolgendolo, portandolo fuori strada, inebriandolo come un sufi, scena dopo scena, con i suoni della patetica lotta della sua eroina tra tanti uomini grami, ingenui o supplicanti. Al primo ascolto, al secondo ascolto, al terzo ascolto, in *Lulù* ci si ritrova smarriti; dopo, poco a poco, si tira un filo e poi un altro nello straordinario "tappeto sonoro" di quest'opera per cercare di afferrare o di seguire il cammino di un possibile destino umano moderno.

9

La place et la salle

Ainsi la nuit et les manifestants de Prague

Au printemps 1990 j'organisais avec le quatuor slovaque Mosès et en présence d'Henri Dutilleux la création dans ce pays de son quatuor *Ainsi la nuit*. A Bratislava le premier jour, le lendemain à Prague. Public très nombreux dans cette ville éminemment mélomane. Les musiciens ont dû bisser entièrement l'œuvre. Nous nous trouvions dans la salle médiévale en haut de la « Maison à la cloche de pierre », sur la place de la Vieille Ville, la plus ancienne maison du lieu, médiévale. Or sur la place s'est improvisée, comme presque chaque jour depuis la Révolution de velours qui, quatre mois plus tôt, avait pacifiquement abattu le régime politique précédent, une manifestation bruyante avec cris de centaines de personnes et mégaphones. Des éclats de cette houle sonore, vivace, vitale pour le pays, franchissaient parfois les fenêtres en ogive de la salle de concert. Je demandais à Henri Dutilleux ce qu'il pensait de cet entremêlement de ces bruits de foule avec les lignes mélodiques complexes des cordes : « cela ne me gêne pas, il est bien qu'il en soit ainsi ».

La piazza e la sala**“Ainsi la nuit” e i manifestanti di Praga**

Nella primavera del 1990 ho organizzato con il quartetto slovacco Moses e in presenza dell'autore, Henri Dutilleux, la prima in quel paese del suo quartetto d'archi *Ainsi la nuit*. Il primo giorno a Bratislava, il successivo a Praga. Un pubblico molto numeroso in questa città assolutamente appassionata di musica. I musicisti hanno dovuto concedere il bis dell'intera opera. Eravamo nella sala della parte alta della "Casa con la campana di pietra", sulla piazza della città vecchia, la più antica casa del luogo, di epoca medievale. Sulla piazza si stava svolgendo, come quasi ogni giorno dalla Rivoluzione di velluto che quattro mesi prima aveva abbattuto pacificamente il regime politico precedente, una manifestazione rumorosa, con centinaia di persone urlanti e megafoni. Frammenti di quest'onda sonora vivace e vitale per il paese varcavano talvolta le finestre ogivali della sala da concerto. Ho chiesto a Henri Dutilleux cosa pensasse di quella commistione tra i rumori della folla e le complesse linee melodiche degli archi: "Non mi dispiace, è bello che sia così".

Le katajjaït et le hurlement du vent polaire

Elles soufflent l'anti-ogre

Sur la terre presque entièrement blanche, blanche de neige, blanche de glace, par le ciel presque entièrement blanc, par l'horizon si blanc qu'il n'accède pas à l'existence de la perçante vision humaine, par le passé, le présent, la nuit, le jour presque entièrement blancs, accourt, court, glisse, va, accourt en bousculant tout, accourt en enserrant tout, accourt en soulevant tout, accourt en assourdissant tout, accourt en rageant aux oreilles, le vent polaire. Mais il n'assourdit rien, le vent polaire car il n'est rien et il prend la place de tout.

Le vent est le père invisible de tous les « génies » de la terre blanche des Inuits. Même récemment baptisés par de conquérants pasteurs protestants, les gens savent que partout agissent, courent, volent dans le vent des « esprits » redoutables ; les êtres les plus redoutés en sont les *tupilak*, très malfaisants et créés par des sorciers. Des familles d'ours blancs errent dans l'immensité : en somme les brochets de l'immense bruit du flux du torrent aérien qu'est tout l'espace. L'espace entièrement géophonie.

On se réunit ce soir au village. Deux équipes de chanteuses engagent une compétition en joutes chantées, les katajjaït, deux à deux. Une femme d'une équipe lance un chant guttural à rythme extrêmement rapide, syllabe à syllabe d'une langue dont le sens est perdu par toutes ; en face d'elle, visages juste séparés par trente centimètres, une femme de l'autre équipe rétorque entre chaque syllabe de la première par une autre syllabe sur une note légèrement plus basse. Le rythme est extrêmement rapide, on perd très vite souffle, sans que les voix ne se mêlent. Deux minutes déjà, guère plus, l'une des deux femmes éclate de rire, l'autre s'arrête. La rieuse a perdu. Une nouvelle joute démarre avec une remplaçante de l'équipe de la rieuse. La compétition cesse quand une équipe n'a plus de chanteuses, à force d'éliminations par rires.

Perdre car on rit ! mettre quoi en compétition ? Se réunir autour de deux chanteuses liées par une proximité presque fusionnelle dans un rythme condensé à l'infini face au rythme distendu à l'infini du vent hurleur. Chant gémellé dans la géophonie. Dans son cœur.

Accouplement vocal féminin engendrant un *tupilak*, contre-génie le plus puissant donc le plus éphémère au sein du hurlement du vent.

Il katajjaït e l'ululato del vento polare

Esse soffiano l'anti-orco

Sulla terra quasi interamente bianca, bianca di neve, bianca di ghiaccio, dal cielo quasi interamente bianco, dall'orizzonte così bianco da non entrare nell'esistenza della penetrante visione umana, dal passato, dal presente, dalla notte, dal giorno quasi interamente bianchi, si precipita, corre, avanza, va, arriva rovesciando tutto, arriva avvolgendo tutto, arriva sollevando tutto, arriva assordando tutto, arriva infuriando nelle orecchie, il vento polare. Ma non assorda niente, il vento polare, perché non è niente e prende il posto di tutto.

Il vento è il padre invisibile di tutti i "geni" della bianca terra degli Inuit. Anche se battezzati in un passato recente da pastori protestanti conquistatori, quegli uomini sanno che "spiriti" spaventosi agiscono ovunque, corrono e volano nel vento; gli esseri più temuti tra questi sono i *tupilak*, particolarmente malefici e creati da stregoni. Famiglie di orsi bianchi vagano nell'immensità: in altri termini, i lucci dell'infinito rumore del flusso del torrente aereo che è tutto lo spazio. Lo spazio interamente geofonico.

Ci si riunisce di sera al villaggio. Due squadre di cantanti donne si sfidano in una gara di confronti canori, il *katajjaït*, due per volta. Una donna di una squadra lancia un canto gutturale a un ritmo estremamente veloce, sillaba dopo sillaba di una lingua il cui significato è perso per tutti; di fronte a lei, i visi a distanza di trenta centimetri, una donna dell'altra squadra replica ogni sillaba della prima con un'altra sillaba su una nota leggermente più bassa. Il ritmo è rapidissimo, si perde il fiato molto in fretta, senza che le voci si mescolino. Già due minuti, o poco più, e una delle due donne scoppia a ridere, l'altra si ferma. Colei che ride ha perso. Una nuova gara ha inizio con una sostituta della squadra della donna che ha riso. La competizione finisce quando una squadra non ha più cantanti, a causa dell'eliminazione delle donne che ridono.

Perdere perché si ride! Raccogliersi intorno a due cantanti legate da una vicinanza quasi fusionale in un ritmo condensato all'estremo, a fronte del ritmo infinitamente disteso del vento che ulula. Un canto gemello nella geofonia. Nel suo cuore.

Un accoppiamento vocale femminile che genera un *tupilak*, il contro-genio più potente e quindi più effimero nell'ululato del vento.

L'écoutant animiste*La brève catalyse*

Tendre l'oreille à tous les événements de l'environnement sonore ; voici une formulation de musicien ou de mélomane européens. Car ce musicien ou ce mélomane sont bien à l'affût de tout bruit parasite mais malheureusement afin de l'éliminer, par rapport à un pur son ; mais on sait que le souci de cette pureté semble l'expression d'une inquiétude vers une transcendance ardue, voire clivante ou même châtiante puis, aussitôt, rédemptrice.

Tendre l'oreille à tous les événements sonores à l'entour : les accepter tous, les intégrer tous en les prenant pour ce qu'ils sont, avec les sens et les raisons d'être qui les font se manifester là. C'est alors une écoute et une pensée animistes, donc modernes, donc poétiques. Car à mon sens le poème est la cristallisation en mots rythmés de la réponse proposée à la foisonnante question de la langue-espace. L'écoute et la compréhension de ce qui surgit à tout instant dans le flux sonore de la géophonie est le premier pas du poème ; le poème est d'abord la lente et longue marche d'approche de lui-même.

Le poème dont se saisit le lecteur est le léger dépôt dans des mots du mouvement géophonique : en même temps il en est la catalyse, catalyse deux fois. Un fois car il mobilise une à une les sources sonores en turbulence dans le brouhaha du torrent. Un autre fois car il mobilise les capacités d'écoute du lecteur envers la perception, si ce n'est la connaissance, des multiples sources sonores.

Le poème écrit est un point délicat et éphémère entre la polyphonie du monde, tout particulièrement sa géophonie, et l'ouverture de l'esprit et peut-être plus tard du corps du lecteur à l'écoute du monde qu'il renonce à sublimer voire effacer mais dont il entreprend l'aventureuse découverte.

Point délicat, humble et éphémère, le poème aime volontiers la brièveté, comme ces quatre aphorismes que l'on lit et voit dans la publication précédente de ce blog, très simples poèmes qu'en Haïti j'ai calligraphiés en écoutant la langue-espace des lieux, sa robuste géophonie d'alizés fouillant les branches et cognant le volcan, sa mémoire orpheline de descendants d'esclaves déportés, son éraillée langue-espace, sa puissante langue-espace.

Tendere l'orecchio a tutti gli eventi dell'ambiente sonoro: ecco una espressione da musicista o da amante della musica europeo. E infatti, questo musicista o questo amante della musica sta bene attento a qualsiasi rumore parassitario, purtroppo al solo fine di eliminarlo, rapportandolo a un suono puro; ma si sa che la preoccupazione per questa purezza sembra essere piuttosto la manifestazione di un'inquietudine orientata a una trascendenza problematica, anzi controversa o anche castigatrice, e poi, immediatamente, redentrica.

Tendere l'orecchio a tutti gli eventi sonori che ci circondano: accettarli tutti, integrarli tutti prendendoli per quello che sono, con i significati e le ragioni d'essere che li fanno apparire là. Ecco allora un ascolto e un pensiero animisti, quindi moderni, quindi poetici. Perché, secondo me, il *poema* è la cristallizzazione in parole ritmate della risposta indirizzata alla vigorosa domanda della lingua-spazio. L'ascolto e la comprensione di ciò che sorge in ogni momento nel flusso sonoro della geofonia è il primo passo del poema; il poema è innanzitutto la lenta e lunga marcia di avvicinamento a sé stessi.

Il poema di cui il lettore si appropria è il leggero deposito nelle parole del movimento geofonico: allo stesso tempo ne è la catalisi, una duplice catalisi. Una volta perché mobilita una ad una le sorgenti sonore in turbolenza nel frastuono del torrente; un'altra perché mobilita le capacità di ascolto del lettore indirizzandole verso la percezione, se non proprio la conoscenza, delle molteplici fonti sonore.

Il poema scritto è un punto delicato ed effimero tra la polifonia del mondo, in particolare la sua geofonia, e l'apertura dello spirito, e forse successivamente del corpo del lettore, all'ascolto del mondo, che egli rinuncia a sublimare, o addirittura a cancellare, ma di cui intraprende l'avventurosa scoperta.

Punto delicato, umile ed effimero, il poema ama volentieri la brevità, come nei quattro aforismi che si leggono e si vedono in una precedente pubblicazione su questo sito, poemi semplicissimi che ho calligrafiato a Haiti ascoltando la lingua-spazio dei luoghi, la sua robusta geofonia fatta di alisei

che frugano i rami e colpiscono il vulcano, la sua memoria orfana dei discendenti degli schiavi deportati, la sua sfilacciata lingua-spazio, la sua potente lingua-spazio.



(Quaderni di Traduzioni, LXXI, Gennaio 2022)