

YVES BERGERET

L'ECOUTE
(2021-2022)



YVES BERGERET

L'ASCOLTO
(2021-2022)



Traduzione di **Francesco Marotta**.

L'ÉCOUTE

I

(2021)

CHERCHANT L'HARMONIQUE

ou

PROMETHEE ANDROGYNE

1 L'harmonique de Tours

La répétition orchestrale

2 L'aube urbaine murmure

Les pas du matin

3 La rame freine

Piétinement souterrain vers où

4 Foule de Bach

Passion selon saint Mathieu, la foule

5 Le retrait, la vision

Passion selon saint Mathieu, air central

6 Vertige au cabaret

Femmes dans Wozzeck

7 L'harmonique pour la liberté

Matelots de Billy Budd

8 Le son des cannelures
Portail Royal à la cathédrale de Chartres

9 Les artisans du son
Les martinets de Langeais

10 Au centre du tapis sonore
Continuum du son

11 Le maillage du réel
L'Herbier du Museum national d'Histoire Naturelle

12 Une harmonique fonde le désert
Chant gereewol des Peuls Wodaabé

13 La translation
Le vitrail d'Aaron

14 L'harmonique: germe ou conclusion ?
Schoenberg, Stockhausen, Euripide, Eschyle

15 Le moyeu de la roue
Lulu, Elektra et Don Giovanni

16 Les personnes – carrefours
Bars, vie et migrant

L'ASCOLTO

I

(2021)

CERCANDO L'ARMONICO

o

PROMETEO ANDROGINO

1 L'armonico di Tours

La prova orchestrale

2 L'alba cittadina mormora

I passi del mattino

3 Il convoglio frena

Calpestio sotterraneo verso dove

4 La folla di Bach

Passione secondo Matteo, la folla

5 Il ritiro, la visione

Passione secondo Matteo, aria centrale

6 Vertigine al cabaret

Le donne nel Wozzeck

7 L'armonico per la libertà

I marinai del Billy Budd

8 Il suono delle scanalature

Portale Reale della cattedrale di Chartres

9 Gli artefici del suono

I rondoni di Langeais

10 Al centro del tappeto sonoro

Continuum del suono

11 La rete del reale

L'Erbario del Museo nazionale di Storia Naturale

12 Un armonico fonda il deserto

Canto gereewol dei Peuls Wodaabé

13 La traslazione

La vetrata di Aronne

14 L'armonico: germe o conclusione?

Schönberg, Stockhausen, Euripide, Eschilo

15 Il mozzo della ruota

Lulù, Elektra e Don Giovanni

16 Le persone-crocevia

Bar, vita e migrante

1 L'harmonique de Tours

La répétition orchestrale

Le fleuve est lourd et haut de toutes les pluies qui s'appesantissent sur nous depuis des semaines. Chaleur de fin juillet. Dans une rue étroite où ne passent plus les voitures je m'assieds à la petite terrasse d'un bar parmi d'autres, fin d'après-midi ; les commerçants dégorgent de leurs boutiques de fringues, les employés plus ou moins jeunes s'attablent ci et là pour évidemment des bières, on fume, on rit grassement, on se fait des bises suantes. Les conversations aux tables voisines, ou plutôt des émulsions bavardes voisines tombent dans mes oreilles : « trop d'impôts, j'te l'avais bien dit, d'toute façon tous pourris tous pareils, y'a pu d'saison », « ça été très calme » ou « on n'a rien fait » (traduction : « on n'a rien vendu aujourd'hui »), etc... » ; les verres et la bière chauffant au soleil oblique et les volutes de fumée de tabac s'occupent d'accaparer tout l'espace dont la parole s'effondre en s'effaçant.

Deux musiciens passent à pas calmes avec des étuis énormes sur le dos. Puis encore trois, allant dans le même sens, vers là où le soleil se couchera. Mais aux tables : tabac, bière. Certains commerçants consomment debout, faute de chaise libre, ils lorgnent vers ma table. Mais encore quatre musiciens, jeunes, grands étuis sur le dos, passent encore, dans la même direction. Aux tables vague bouillie de phrases inachevées, de lieux communs et d'âneries sur la pandémie, de rots à la bière, de bribes de tentatives d'humour gras. Mais encore six musiciens avec leurs étuis, soudain trois contrebasses sur leurs roulettes. Musiciennes aux épaules nues, musiciens en shorts, voici des étuis d'instruments à vent... Deux musiciens dont je croise le regard me disent que oui, ils vont tous à une répétition ; monsieur si cela vous intéresse, venez.

Avec eux j'entre dans une église gothique aux hautes verrières, vide. Vite ils organisent les chaises en demi-cercle contre un bas-côté. Les étuis s'ouvrent au sol, les instruments brillent, s'accordent ; le hautbois donne le la, puis le premier violon. Un chef d'orchestre très jeune salue debout les musiciens, tous très jeunes, une centaine, assis ; j'apprends plus tard qu'ils sont tous au moins en classe de perfectionnement dans divers conservatoires. Dans quelques jours ils donneront leur concert.

Quelques mots du chef, puis il lève ses deux bras. Silence dans la nef ; les couleurs des vitraux hauts se suspendent dans la lumière de l'avant-soir. A peine a-t-il bougé un bras, le chef, tout l'orchestre déploie un accord, un second, gestes du bras, un rythme, une mélodie. Les accords puissants de presque tous les instruments ensemble émettent leurs harmoniques, les couleurs des vitraux élargissent leurs souffles.

La Loire s'allège et s'approfondit, ses remous opaques se mettent à regarder la lumière du soir, à l'aimer et laissent se mouler des ébauches de légendes. Les maisons basses de la rue pardonnent aux buveurs de bière, respirent au rythme des séquences des musiciens. Avant la parole, à côté d'elle, sous elle, en elle, au dessus d'elle, le son multiple soulève la ville, Tours entre dans sa propre respiration, dans sa propre vie. L'espace est devenu harmonique.

*

*L'espace est devenu harmonique, ai-je écrit... se pose aussitôt la question d'une perception d'abord sonore, avant que visuelle, de l'espace qui permettrait d'identifier des moments, voire des moments-lieux, d'une densité beaucoup plus élevée et d'une substance beaucoup plus nécessaire ; ces moments, avant tout sonores, transforment le sens de tout l'espace ou tout simplement apportent à l'espace le sens dont jusqu'alors l'absence le laissait pauvre. De même que dans la transmission de la pensée, dans une situation générale d'oralité sans écriture le premier trait graphique posé sur un support stable et visible de tous bouleverse tout l'espace et ceux qui y vivent ; car il nomme pour tous ce que réservait l'oralité toujours initiatique et limitée à un petit groupe, voire au tête à tête ; et simultanément ce trait graphique nomme le « poseur de signes » audacieux et serein qui rompt le pacte initiatique du secret et de la transmission réservée. **Le trait qui nomme** métamorphose l'oralité car il est un signe repérable par tous et nettement attribuable à un « poseur de signes ». (Je renvoie ici à mon livre **Le Trait qui nomme**).*

***L'harmonique** est plus complexe : un phénomène ondulatoire connu en physique, particulièrement en acoustique, en musique... Dans les pages que voici je cherche si en société et même en tout espace **l'harmonique** n'opère pas un profond travail. Particulièrement en art de scène où la pièce de théâtre, l'opéra, le chœur dansé, ces trois miroirs implacables et apaisants où, se regardant et se découvrant, la pensée occidentale, et pas qu'elle, atteint son plus grand accomplissement performatif et son plus grand questionnement.*

*J'ai ci-dessus présenté cette expérience d'un début de soirée à Tours. J'invite à présent le lecteur à avancer avec moi dans les pages qui viennent, pas à pas, presque à tâtons, dans ce qui se passe dans et par **l'harmonique** et dans certains événements qui en présentent toutes ou presque toutes les caractéristiques.*

1 L'armonico di Tours

La prova orchestrale

Il fiume è gonfio e alto per le continue piogge che ci tormentano da settimane. Calura di fine luglio. In una stradina dove non circolano automobili, prendo posto sulla piccola terrazza di un bar qualunque, nel tardo pomeriggio; gli esercenti si riversano fuori dai loro negozi di abbigliamento; gli impiegati, in maggioranza giovani, siedono qua e là ai tavolini all'aperto a bere una birra; si fuma, si ride di cuore, ci si scambia baci sudati. Le conversazioni ai tavoli vicini, dei veri profluvii di chiacchiere, penetrano nelle mie orecchie: "troppe tasse, te l'avevo detto, comunque sono tutti marci tutti uguali, non esistono più le stagioni", "finora calma totale" o "non abbiamo combinato niente" (traduzione: "non abbiamo venduto niente oggi"), ecc...". I bicchieri e la birra si riscaldano al sole obliquo e le volute di fumo del tabacco invadono tutto lo spazio in cui la parola sprofonda e svanisce.

Due musicisti camminano a passi lenti con enormi custodie sulle spalle. Poi ne passano altri tre, vanno nella stessa direzione, verso il sole ormai quasi al tramonto. Ai tavoli, tabacco, birra. Alcuni negozianti consumano in piedi in mancanza di una sedia libera, adocchiano il mio tavolo. E intanto passano ancora quattro musicisti, giovani, con grandi custodie sulle spalle, tutti nella medesima direzione. Ai tavoli una indistinta poltiglia di frasi smozzicate, di luoghi comuni e sciocchezze sulla pandemia, rutti da birra, tentativi accennati di volgare umorismo. E ancora sei musicisti con le loro custodie, e d'un tratto tre contrabbassi sui loro supporti. Musicisti a spalle nude, musicisti in pantaloncini, custodie di strumenti a fiato... Due musicisti di cui incrocio lo sguardo mi dicono che stanno recandosi tutti a una prova orchestrale: signore, se le interessa, ci segua.

Con loro entro in una chiesa gotica dalle ampie vetrate, vuota. Velocemente dispongono le sedie a semicerchio di fronte a una navata laterale. Le custodie vengono aperte sul pavimento, gli strumenti brillano, li accordano; l'oboe dà il *la*, seguito dal primo violino. Un direttore d'orchestra molto giovane saluta in piedi i musicisti, tutti giovanissimi, un centinaio, seduti; vengo a sapere più tardi che tutti frequentano almeno una classe di perfezionamento in diversi conservatori. Tra qualche giorno terrano il loro concerto.

Qualche parola da parte del direttore, che poi alza le braccia. Silenzio nella navata; i colori delle alte vetrate restano sospesi nella luce della sera incombente. Appena il direttore muove un braccio, tutta l'orchestra esegue un accordo, un secondo; altri gesti del braccio, ed ecco un ritmo, una melodia. Gli accordi potenti di quasi tutti gli strumenti all'unisono emettono i loro armonici, i colori delle vetrate diffondono i loro respiri.

La Loira si distende e sembra più profonda, i suoi vortici opachi osservano la luce della sera, se ne innamorano e lasciano emergere abbozzi di leggende. Le case basse che danno sulla strada dimenticano i bevitori di birra, respirano al ritmo delle sequenze dei musicisti. Prima della parola, accanto ad essa, sotto di essa, in essa, sopra di essa, il suono molteplice solleva la città, Tours entra nel suo stesso respiro, nella sua stessa vita. Lo spazio è diventato armonico.

*

*Lo spazio è diventato armonico, ho scritto... e subito sorge la questione di una percezione inizialmente sonora, prima ancora che visiva, dello spazio, che permetterebbe di identificare dei momenti, o addirittura dei momenti-luogo, di una densità molto più elevata e di una sostanza molto più necessaria. Questi momenti, innanzitutto sonori, trasformano il senso di tutto lo spazio o, molto semplicemente, apportano allo spazio quel senso la cui mancanza lo lasciava fino ad allora impoverito. Proprio al modo in cui, nella trasmissione del pensiero in una situazione generale di oralità senza scrittura, il primo tratto grafico posto su un supporto stabile e visibile da tutti viene a stravolgere lo spazio e coloro che ci vivono; perché nomina per la comunità ciò che l'oralità, sempre iniziatica e limitata, riservava ad un piccolo gruppo, o addirittura al rapporto personale; e, contemporaneamente, questo tratto grafico individua l'audace e sereno "posatore di segni" che rompe il patto iniziatico di segretezza e trasmissione riservata. **Il tratto che nomina** sottopone l'oralità alla metamorfosi perché è un segno che può essere rintracciabile da tutti e chiaramente attribuibile a un "posatore di segni". (Rinvio, a questo riguardo, al mio libro **Il Tratto che nomina**).*

*L'armonico è più complesso: è un fenomeno ondulatorio conosciuto in fisica, in particolare nell'acustica, nella musica... Nelle pagine successive, cerco di scoprire se l'**armonico** innesca un profondo lavoro nello spazio sociale e in qualsiasi altro. In maniera specifica nell'arte scenica, con la rappresentazione teatrale, l'opera lirica, il coro danzato, tre specchi implacabili e rasserenanti dove, guardandosi e scoprendo se stesso, il pensiero occidentale, e non solo quello, raggiunge la sua massima realizzazione performativa e la sua massima messa in discussione.*

Ho appena presentato questa esperienza di un inizio di serata a Tours. Invito ora il lettore ad avanzare con me nelle pagine che seguono, passo dopo passo, per tentativi, in ciò che accade nel e attraverso l'armonico e in certi eventi che ne evidenziano tutte o quasi tutte le caratteristiche.

2 L'aube urbaine murmure

Les pas du matin

Tôt le matin à la porte vitrée grand ouverte du bar du fond de Montrouge, assis pour un premier café, j'écoute la rue. Je n'entends pas l'écran large de la télévision dans la salle qui marmonne en boucle des âneries anxigènes. J'écoute ce que murmure la rue, celle de nous tous, celle où nous nous croisons et nous saluons, celles où nos regards avancent les uns vers les autres et puis se détournent. Il est très tôt. Beaucoup de corps qui vont sur le trottoir ne sont pas sortis de la nuit et des sommeils ; les hanches, les genoux, les chevilles commencent à s'articuler, à agir, lentement, le reste des corps est inaccessible, encore reclus dans l'engourdissement ; les plis des pantalons se défroissent, le tissu de jean se frotte à lui-même, les semelles se lèvent peu du sol et traînent encore sur le sol de la salle du sommeil urbain, sur l'asphalte du trottoir. On ne parle pas, on n'a pas encore le smartphone en mains, on n'est pas encore prompt à obéir aux injonctions qui pourtant frétilent déjà dans l'appareil, on va, on marche lentement, on souffre, le corps s'éveille lentement. A la violence de l'ordre du travail urbain on ravit de l'espace, du temps, on repousse à sourds coups d'épaule l'injonction de servitude, on laisse souffler expirer inspirer l'harmonique du corps et de la personne qui sauvegarde encore quelques minutes son monde vaste, intime et universel, le monde de la parole humaine qui s'ébroue et espère toujours se trouver une liberté.

2 L'alba cittadina mormora

I passi del mattino

Di mattina presto, davanti alla porta a vetri spalancata del bar in fondo a Montrouge, seduto per un primo caffè, me ne sto in ascolto della strada. Non sento il grande schermo televisivo che farfuglia sciocchezze ansiogene a ripetizione nella sala. Ascolto ciò che sussurra la strada, la strada di noi tutti, la strada dove ci incrociamo e ci salutiamo, la strada dove i nostri sguardi si muovono verso l'altro e poi si allontanano. È prestissimo. Molti dei corpi che camminano sul marciapiede non sono usciti dalla notte e dal sonno; gli altri sembrano insensibili, ancora avvolti dal torpore, con le anche, le ginocchia, le caviglie che cominciano ad articolarsi, a muoversi, lentamente; le pieghe dei pantaloni si disfano, il tessuto dei jeans sfrega contro se stesso, le suole si alzano poco da terra e si trascinano ancora sul pavimento della sala del sonno urbano, sull'asfalto del marciapiede. Non si parla, ancora non si stringe lo smartphone in mano, non si è ancora pronti ad obbedire alle ingiunzioni che tuttavia già gracchiano nel dispositivo, si va, si cammina lentamente, si soffre, il corpo si risveglia gradualmente. Alla violenza dell'imposizione del lavoro in città si cerca di sottrarre spazio, tempo, si respinge con vigorose scrollate di spalle la costrizione alla servitù, si lascia respirare espirare inspirare l'armonico del corpo e della persona che ancora per qualche minuto preserva il suo vasto mondo, intimo e universale, il mondo della parola umana che si agita e spera sempre di trovare un po' di libertà.

3 La rame freine

Piétinement souterraine vers où

Un freinage puissant, la décélération ballote tous les corps, quelque chose grince très fort dans le tunnel où plus de lumière afflue. Voici la station, dans un hurlement de coup de frein la rame s'arrête au long du quai, les portes coulissent à son rauque pour s'ouvrir, ceux assignés au lieu sortent de la rame et s'orientent en troupeau de victimes tête baissée, regard éteint, tous du même pas, vers la même sortie du quai de la station. La rame attend en sourdine, personne ne parle, la sourdine grommelle. Mais le frottement des pas sur le quai, le raclement léger des semelles sur le béton gris du quai domine la sourdine. Comment savoir si ce raclement est celui de la soumission des bœufs que l'on va égorger à l'air libre, en haut des marches, sur l'autel du dieu Marchandise ? Comment savoir si Broch dans sa *Mort de Virgile* n'a pas entendu ce raclement précis du troupeau d'ovins sur le sentier poussiéreux juste avant que dans la quatrième partie Virgile ne meure ?

3 Il convoglio frena *Calpestiò sotterraneo verso dove*

Una frenata vigorosa, la decelerazione dà una scrollata a tutti i corpi, qualcosa cigola con estrema forza nel tunnel dove affluisce più luce. Ecco la stazione, nello stridore prolungato del colpo di freni il convoglio si ferma lungo la banchina, le porte scorrono con un suono cupo aprendosi, quelli giunti a destinazione scendono e si muovono come una mandria di vittime a testa bassa, lo sguardo spento, tutti con la stessa andatura verso la stessa uscita. Nessuno parla, il convoglio attende in sordina, nel silenzio borbotta. Ma l'attrito dei passi sulla banchina, il leggero raschiare delle suole sul cemento grigio della banchina sovrastano quel suono attutito. Come sapere se lo scalpicciò è proprio quello della sottomissione dei buoi che saranno sgozzati all'aria aperta, in cima alle scale, sull'altare del dio Merce? Come sapere se Broch, nel suo libro *La morte di Virgilio*, ha sentito questo scalpicciò, tipico del gregge di pecore su un sentiero polveroso, poco prima che Virgilio muoia nella quarta parte dell'opera?

4 F o u l e d e B a c h

Passion selon saint Mathieu, *la foule*

Dans la *Passion selon Saint Matthieu* Bach figure comment se déroule la marche du destin ; le déroulé du mythe auquel s'affilie un tiers de l'humanité va son rythme de marche, de cheminement inexorable, exactement comme dans le *Ramayana* le destin de Rama avance vers son accomplissement qui est sa propre disparition. Parfois le paysage organisé par les mélodies des arias ou des récitatifs va et s'anime de côté, par un chemin de traverse, pour en fait toujours accompagner et méditativement endolorir l'écoute de qui, croyant pieux, écoute la marche cérémonielle du dieu vers sa propre mort. Voici tel ou tel air méditatif pour éprouver plus secrètement la dramaturgie du sacrifice animiste du dieu en figure de fils délégué, sacrifice afin de refonder l'équilibre actif de la dramaturgie permanente de la vie ; pas de vie sans son propre cheminement, pas de vie sans point de faiblesse dans le cheminement, pas de vie sans rachat de l'affaiblissement c'est-à-dire sans sacrifice de quelque victime expiatoire, pas de vie sans cheminement où le sacré se dévide jusqu'à son propre épuisement pour s'y régénérer. C'est ainsi que la *Passion selon Saint Matthieu* s'ouvre par la lente déambulation du chœur de l'humanité sous une lumière ambiguë, marche lourde et lente où les semelles traînent sur un sol de boue sombre.

Lorsque la nécessité de refaire le plein de sang expiatoire, de sens et d'énergie vitale devient étranglante dans sa grande œuvre en forme d'oratorio, Bach cabre et hérisse le chœur dans un rythme abrupt voire parfois frénétique ; la théâtralisation domine le cheminement, le dieu fils s'efface du continuum sonore et alors le tumulte des voix chorales tonne. Ou s'amplifie comme une houle de menace et de compassion. La houle s'enfle, la compassion se gonfle comme une voile en plein vent, la tension monte mais l'action se suspend et s'éloigne dans la mémoire harmonique des musiciens qui jouent et des spectateurs, pieux ou pas, qui écoutent et, dans tous les sens du terme, assistent. En somme cet oratorio figure la notion occidentale de la vie, poussée dramatique incessante mais trébuchante au creux même de sa certitude. Les chorals simples, quant à eux, n'y sont que des répit pieux pour les fidèles qui sont, avec un certain recul, invités au commentaire de la dramaturgie. Cheminement, trébuchement, cheminement ; déambulation, méditation, cheminement, trébuchement, cheminement.

4 La folla di Bach

Passione secondo Matteo, *la folla*

Nella *Passione secondo Matteo*, Bach rappresenta il modo in cui si svolge il percorso del destino; lo sviluppo del mito nel quale si riconosce un terzo dell'umanità procede a ritmo di marcia, di cammino inesorabile, proprio come nel *Ramayana* il destino di Rama va verso il suo compimento che ne sancisce la sparizione. Talvolta il paesaggio costruito dalle melodie delle arie o dei recitativi si distende e si anima a distanza, lungo linee laterali, per accompagnare con continuità e rendere pensosamente accorata la ricezione di chi, da devoto credente, ascolta l'incedere cerimoniale del dio verso la sua morte. Ecco l'alternarsi di arie meditative, per esprimere più segretamente la drammaturgia del sacrificio animista del dio nella persona del figlio delegato, un sacrificio che serve a rifondare l'equilibrio attivo della drammaturgia permanente della vita; nessuna vita senza un proprio percorso, nessuna vita senza un punto di debolezza nel cammino, nessuna vita senza il riscatto della debolezza, cioè senza il sacrificio di qualche vittima espiatoria, nessuna vita senza un cammino dove il sacro si scioglie fino allo svuotamento per rigenerarsi. E' per questo che *La passione secondo Matteo* si apre con il lento procedere del coro dell'umanità sotto una luce ambigua, un cammino pesante e lento dove le suole si trascinano su un terreno di fango oscuro.

Quando la necessità di rifare il pieno di sangue espiatorio, di senso e di energia vitale, diventa stringente in questa sua grande opera in forma di oratorio, Bach fa impennare il coro avviluppandolo in un ritmo brusco, a volte addirittura frenetico; la teatralizzazione domina il percorso, il dio figlio sparisce dal continuum sonoro e allora rimbomba il tumulto delle voci corali. Oppure si amplifica come un'onda di minaccia e compassione. L'onda si gonfia, la compassione si gonfia come una vela in pieno vento, la tensione cresce ma l'azione si sospende e si ritira nella memoria armonica dei musicisti che suonano e degli spettatori, devoti o no, che ascoltano e, in tutti i sensi della parola, assistono. In breve, questo oratorio rappresenta la concezione occidentale della vita, una incessante spinta drammatica ma traballante al fondo della sua certezza. I semplici corali, quindi, non sono altro che pause devozionali per i fedeli che vengono, col senno del poi, invitati a commentare il dramma. Cammino, inciampo, cammino; vagare, meditare, camminare, inciampare, camminare.

5 Le retrait, la vision

Passion selon saint Mathieu, *air central*

Or un peu après la moitié de l'oratorio, Bach a installé un aria d'une ampleur inattendue, le numéro 39 de la partition, hors de l'ordinaire du cheminement : *Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zäbren willen*, pour alto et basse continue, essentiellement un simple dialogue entre la voix et un violon sur fond de pizzicati rythmiques. Au premier abord il s'agit des larmes de Pierre ayant renié le Christ trois fois avant le chant du coq. Mais en fait ici, au moment même de la plus grande défaillance humaine de par le reniement, au moment de la plus blessée déficience humaine, au moment précis où Pierre, tel un Prométhée, prend du champ et s'affranchit de la transcendance, le regard humain de l'artisan du son, le compositeur Bach, sur le trébuchant cheminement s'élargit au point que les soubresauts disparaissent et que le vision montre la courbe égale, comme parfaite et lisse, de tout le destin de vie ; celle-ci n'est plus un chaos rugueux d'épreuves initiatiques, mais est, en creux et au cœur du déroulement dramaturgique, une sorte de gigantesque harmonique de paix et d'intelligence ; certes une ligne mélodique habite cette vision, mais ce qui compte c'est en fait la sérénité de l'intelligence globale qui comprend, embrasse (dans tous les sens du terme) et étend la perception jusqu'à une plénitude qui n'offre plus le flanc à sa propre extinction.

Que se passe-t-il dans cet aria, hors pensée de l'accident ou de l'événement ? Que se passe-t-il dans cet aria, hors pensée de l'effort, de la tension vers, de l'échec et du reflux ? Il se passe l'accomplissement de l'harmonique, l'accomplissement qu'est l'harmonique, l'accomplissement de la parole en plénitude d'elle-même et ayant passé au-delà de son travail de gestation et d'accouchement d'elle-même. C'est ce qu'à Koyo on appelle le *gen bira*.

5 Il ritiro, la visione

Passione secondo Matteo, *aria centrale*

Poco oltre la metà dell'oratorio, Bach inserisce un'aria di un'ampiezza inaspettata, la numero 39 della partitura, fuori dalla linearità del percorso: *Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zählen willen* (*Abbi pietà di me, Signore, per amore del mio pianto*), per alto e basso continuo, essenzialmente un semplice dialogo tra la voce e un violino su uno sfondo di pizzicati ritmici. A prima vista si tratta delle lacrime di Pietro che ha rinnegato Cristo tre volte prima del canto del gallo. Ma in sostanza qui, nel momento del più grande fallimento umano dovuto al rinnegamento, nel momento della più profonda mancanza umana, nel momento preciso in cui Pietro, come un Prometeo, scende in campo e si libera della trascendenza, lo sguardo umano dell'artigiano del suono, il compositore Bach, sul traballante cammino si allarga al punto che i sussulti scompaiono e la visione mostra la curva uniforme, perfetta e liscia, dell'intero destino della vita; non più un caos grezzo di prove iniziatiche ma, tra le pieghe e nel cuore della drammaturgia, una specie di gigantesco armonico di pace e di intelligenza; certamente una linea melodica abita questa visione, ma ciò che conta è in realtà la serenità dell'intelligenza globale che comprende, abbraccia (in ogni senso della parola) ed estende la percezione fino a una pienezza che non offre più il fianco alla propria estinzione.

Cosa succede in quest'aria, a prescindere dalla riflessione sul contesto o sull'avvenimento? Cosa succede in quest'aria, a prescindere dal pensiero sullo sforzo, sulla tensione verso, sul fallimento e sul riflusso? Ciò che accade è il compimento dell'armonico, il compimento che è l'armonico, il compimento della parola in tutta la sua pienezza, dopo che ha superato il travaglio della gestazione e del parto di se stessa. E' quello che a Koyo chiamiamo il *gen bira*.

6 Vertige au cabaret

Femmes dans Wozzeck

Alban Berg reprend dans son *Wozzeck* le schéma dramaturgique du mythe occidental. Le cheminement du destin va inéluctable, avec une énergie où la bêtise elle-même, celle du capitaine, du psychiatre et du médecin, dépense activement son énergie ; mais la victime expiatoire trébuche, Wozzeck, le nigaud, balloté bien au-delà de sa propre capacité de comprendre les événements, sent intuitivement la lente plongée de Marie vers l'adultère auprès du tambour-major. Il la tue. Il trébuche, il fait trébucher Marie. Il s'enfuit, les mains ensanglantées jusqu'au cabaret. Berg déchaîne à l'orchestre une musique d'une grande modernité rythmique et mélodique dans un tutti visionnaire. Wozzeck demande refuge dans son délire de meurtrier éperdu aux femmes du cabaret. Dans un chœur, en staccato et statique, d'une beauté à l'envergure immense, outrepassant vertigineusement l'épisode sacrificiel sanglant, les femmes ouvrent à Wozzeck et aux spectateurs la porte devant un champ infini hors temps immédiat où se développe l'harmonique de la parole accomplie, où se déroule l'harmonique de la vie elle-même et bien au delà de la parole mythique qui a propulsé jusqu'ici le récit et l'action dramatique. Lorsque le chœur au cabaret se termine, Wozzeck est de nouveau propulsé vers sa propre mort, vers l'étang crépusculaire où ayant d'abord jeté le poignard, il jette et noie enfin son propre corps.

6 Vertigine al cabaret

Le donne nel Wozzeck

Alban Berg riprende nel suo *Wozzeck* lo schema drammaturgico del mito occidentale. Il cammino del destino prosegue ineluttabile, con un'energia in cui la stessa stupidità, quella del capitano, dello psichiatra e del medico, fa sentire attivamente il suo influsso; ma la vittima espiatoria inesperta, Wozzeck, lo sprovveduto, sballottato ben oltre la sua capacità di comprendere gli avvenimenti, avverte intuitivamente la lenta discesa di Marie verso l'adulterio col capotamburo. La uccide. Inciampa, fa inciampare Marie. Fugge, con le mani insanguinate, fino al cabaret. Berg scatena l'orchestra in una musica di grande modernità ritmica e melodica, in un *tutti* visionario. Nel suo delirio di assassino sconvolto, Wozzeck chiede rifugio alle donne del cabaret. In un coro, in *staccato* e statico, di immensa bellezza, oltrepassando vertiginosamente il sanguinoso episodio sacrificale, le donne aprono a Wozzeck e agli spettatori la porta su un campo infinito fuori dal tempo immediato, dove si sviluppa l'armonico della parola compiuta, dove si dispiega l'armonico della vita stessa, al di là della parola mitica che ha sorretto fin qui la narrazione e l'azione drammatica. Quando il coro al cabaret termina, Wozzeck è di nuovo sospinto verso la morte, verso lo stagno crepuscolare dove prima ha gettato il coltello e infine getta e annega il suo corpo.

7 L'harmonique pour la liberté

Matelots de Billy Budd

Dans son opéra *Billy Budd* Benjamin Britten à son tour reprend grâce à la nouvelle de Melville le schéma dramaturgique du mythe occidental, la tension, la pureté bafouée, la victime expiatoire et la régénérescence que rendra possible son sacrifice mortel. Sur le navire militaire le pur et naïf Billy Budd, qui n'a jamais trahi, est pendu à une vergue du grand-mât comme traître et meurtrier. Après son exécution sur verdict du tribunal réuni sur le bateau, microcosme métaphorique de toute société, Britten écrit un chœur extraordinaire. Hors de l'ordinaire. Son sens est ambigu. Les matelots psalmodient, hurlent, presque hors mélodie, leur halètement bestial de joie devant l'exécution donnée en spectacle ; mais surtout ils hurlent, psalmodient, font trébucher la mélodie dans un gigantesque hoquetus, dans un visionnaire bégaiement, amplifiant mille fois le bégaiement natif de William Budd : si alors ils hurlent en bégayant, en trébuchant, c'est qu'ils donnent à entendre la soif absolue de liberté et de dignité de tout homme asservi, tels les matelots de l'Ancien Régime, tels les esclaves de toute tyrannie, c'est qu'ils déploient l'harmonique de la pensée humaine, devenant parole en sursaut épique, héroïque voire sacré juste après l'exécution sacrificielle de l'innocent.

7 L'armonico per la libertà

Marinai del Billy Budd

Nella sua opera *Billy Budd*, Benjamin Britten riprende a sua volta, grazie al racconto di Melville, lo schema drammaturgico del mito occidentale, la tensione, la purezza offesa, la vittima espiatoria e la rigenerazione resa possibile dal suo sacrificio mortale. Sulla nave militare, il puro e ingenuo Billy Budd, che non ha mai tradito, viene impiccato a un pennone dell'albero maestro come traditore e assassino. Dopo la sua esecuzione per decisione del tribunale riunito sul veliero, microcosmo metaforico di ogni società, Britten inserisce un coro sorprendente. Fuori dall'ordinario. Il suo senso è ambiguo. I marinai cantano salmodiando, urlano, quasi stonando, il loro ansimare bestiale di gioia davanti all'esecuzione offerta come uno spettacolo; ma soprattutto urlano, cantilenano, fanno inciampare la melodia in un gigantesco singhiozzo, in un balbettio visionario che amplifica mille volte il balbettio congenito di William Budd: se poi urlano balbettando, incespicando, è perché danno voce alla sete assoluta di libertà e di dignità di ogni uomo asservito, come i marinai dell'Ancien Régime, come gli schiavi di ogni tirannia; è perché dispiegano l'armonico del pensiero umano, che diventa parola in un soprassalto epico, eroico, persino sacro, subito dopo l'esecuzione sacrificale dell'innocente.

8 Le son des cannelures

Portail Royal à la cathédrale de Chartres

J'écrivais déjà en 2017 ([Les Voix des pierres, à Chartres | Carnet de la langue-espace \(wordpress.com\)](#)) ce que j'entendais dans les voix des pierres du triple Portail Royal sur la face ouest de la cathédrale de Chartres. Son matériau diffère un peu de celui du reste de l'édifice : son « calcaire lutécien » légèrement orangé offre une lumière plus vibrante que le gris clair du reste du bâtiment au regard et à l'écoute du visiteur ou du pieux qui décide de passer par ce Portail pour entrer dans la cathédrale. Que j'entre par la large porte centrale du Portail ou par un des deux portes latérales, plus simples, je suis escorté – il me semble que c'est le mot juste, déjà assez juste – par les effigies de pierre qui sont posées à l'avant des piliers ; je les vois comme collées ou même en lévitation devant les piliers. Ces personnages très effilés tiennent en main des livres fermés, des phylactères ou quelques objets symboliques peu indentifiables, mais ces pensées hermétiques sédimentées dans des supports à présent très abimés importent assez peu. Car voici que tous ces personnages posent leurs regards loin par-dessus ma tête, sur quelque horizon ; leurs visages sont lisses et ne connaissent pas la ride, ni celle de l'âge, ni celle de la fatigue, ni celle de la perplexité, ni celle de la concentration. Ils sont tous du même âge, autour de la vingtaine ou de la trentaine comme les jeunes musiciens de Tours, portés tous par l'écoute. Ils entendent.

Une hypothèse religieuse entraînerait à dire qu'ils écoutent le chant des anges ou la profération de la parole révélée monothéiste. Mais dans l'équilibre général de ce Portail Royal les scènes ouvertement pieuses aux trois tympans sont de dimension modeste par rapport aux effigies verticales des piliers ; et si je franchis le Portail ce ne sont pas les tympans que je vois ou qui me regardent ; ce que je vois c'est le rythme en hoquetus de la pierre beige orangé. Le récit trébuchant du mythe monothéiste cède la place à la rythmicité puissamment dynamique de la pierre. Ici la pierre lutécienne chante une immense harmonique. Les ondulations de l'harmonique donnent forme à ces fûts verticaux de pierre : ils sont tous striés de cannelures parallèles, surtout verticales mais aussi obliques ou en cercles concentriques ; les visages jeunes et lisses en haut des fûts sont les bulles sonores qui n'existent en tant qu'êtres humains que parce qu'ils sont l'écho, le réceptacle ou le vibreur de l'harmonique universelle non pas de quelque transcendance

mais de la parole simplement humaine qui sait travailler la pierre, l'alléger et en faire une harpe aux mille cordes de pierres pour les oreilles des pieux et des visiteurs qui savent écouter.

8 Il suono delle scanalature

Portale Reale alla cattedrale di Chartres

Scrivevo, già nel 2017 (cfr. *Les Voix des pierres, à Chartres* | Carnet de la langue-espace wordpress.com), ciò che sentivo nelle voci delle pietre del triplice Portale Reale sul lato ovest della cattedrale di Chartres. Il suo materiale è un po' diverso da quello del resto dell'edificio: il suo "calcere luteziano" leggermente arancione offre una luce più vibrante, rispetto al grigio chiaro dell'intera costruzione, allo sguardo e all'ascolto del visitatore o del devoto che decide di oltrepassarlo per entrare nella cattedrale. Che io vi entri dall'ampio ingresso centrale del Portale o da uno dei due varchi laterali, più modesti, vengo scortato - mi sembra questa la parola giusta, o abbastanza appropriata - dalle effigi di pietra poste davanti ai pilastri; le vedo come incollate o addirittura levitanti davanti ai pilastri. Queste figure molto affilate tengono in mano dei libri chiusi, dei filatteri o qualche oggetto simbolico difficilmente identificabile, ma i pensieri ermetici sedimentati in supporti ormai molto danneggiati hanno poca importanza. Infatti tutti quei personaggi puntano i loro sguardi lontano, al di sopra della mia testa, verso chi sa quale orizzonte; i loro volti sono lisci e non conoscono rughe, né quelle dell'età, né quelle della fatica, né quelle della perplessità, né quelle della concentrazione. Hanno tutti la stessa età, intorno ai venti o trenta anni, come i giovani musicisti di Tours, tutti sostenuti dall'ascolto. Essi ascoltano.

Una ipotesi religiosa spingerebbe a dire che ascoltano il canto degli angeli o la dizione possente della parola rivelata monoteista. Ma nell'equilibrio generale di questo Portale Reale le scene apertamente devozionali nei tre timpani sono di modeste dimensioni in rapporto alle effigi verticali dei pilastri; e se io attraverso il portale, non sono certo i timpani che vedo o che mi guardano; ciò che vedo è il ritmo a singhiozzo della pietra grigio-arancione. Il racconto incespicante del mito monoteista lascia il posto alla ritmicità potentemente dinamica della pietra. Qui la pietra luteziana canta un immenso armonico, le cui ondulazioni danno forma a questi fusti verticali di pietra: sono tutti striati da scanalature parallele, soprattutto verticali ma anche oblique o a cerchi concentrici; i volti giovani e lisci in cima ai fusti sono le bolle sonore che esistono come esseri umani solo perché sono l'eco, il ricettacolo o il riverberatore dell'armonico universale, non di una qualche trascendenza ma della parola semplicemente umana che sa lavorare la pietra, sgrezzarla e farne

un'arpa dalle mille corde in pietra per le orecchie dei devoti e dei visitatori che sanno ascoltare.

9 Les artisans du son

Les martinets de Langeais

Au début de l'été sur la rive de la Loire l'un peu modeste clocher (tout de même d'une quarantaine de mètres) de l'église de Langeais salue avec une sincère fraternité le très haut (d'une centaine de mètres) clocher sud de Chartres dressé cent cinquante kilomètres plus loin au nord-est sur la plaine de Beauce.

Certes le beau et sobre clocher de Langeais répand à heure fixe les harmoniques de ses deux cloches pour mettre en ordre pieux et civil le temps journalier des habitants. Mais c'est un tout autre événement sonore qui, sans marquage horaire humain, de mi-mai à fin juillet se manifeste grâce à ce clocher. L'appareillage simple de ses pierres calcaires grises libère de nombreuses anfractuosités donnant sur le vide. Petits trous d'altitude en pleine pierre : lieux parfaits pour la nidification des martinets. Sauf les très jeunes martinets à l'éclosion de l'œuf, ces oiseaux vivent sans cesse en l'air, volant sans aucune fatigue par dizaines voire centaines d'heures, se nourrissant des insectes et s'abreuvant des gouttelettes en suspension parmi les couches mobiles de l'air, s'accouplant en vol, dormant en vol. Ils volent en groupes petits ou grands, jusqu'à une trentaine d'individus ensemble, à voltes audacieuses à ras des faces presque verticales du clocher, ils plongent vers le sol, repartent d'un coup d'aile au zénith, dessinent dans l'épaisseur de l'air des ellipses vertigineuses, inlassables fouillent en virages puissants et très rapides les densités de l'air.

Les tailleurs de pierre du Portail Royal de Chartres sculptent au douzième siècle exactement les mêmes cannelures rectilignes et courbes dans les fûts de calcaire lutécien que l'eau de la pluie sur les parois verticales extérieures de la montagne de calcaire ou de grès ou que l'eau de l'écoulement sur les parois du réseau spéléologique interne de la montagne. Cannelures, toutes elles font entendre et même font chanter la patiente et immense harmonique de la taille humaine et de l'érosion géologique.

Mais tout aussi étonnant, voici qu'avec des grands cris à certains moments de la journée que je n'arrive pas encore à repérer, certes vers le soir mais pas seulement, les martinets strient le ciel proche du clocher de Langeais, en labourent l'humus aérien par des vols rapides en groupes denses : avec des

grands cris aigus, stridents et perçants dont les notes ne varient pas, juste deux ou trois, et dont, surtout, la mélodie ne se manifeste pas.

Les quarante mètres de l'air qui entourent le clocher de Langeais entrent alors dans une longue harmonique tenue sans faiblir, émise à des altitudes variables, selon des processus que les oiseaux savent, qui ne sont pour rien aléatoires. L'harmonique de leurs cris effleure le clocher, l'entoure, l'englobe, le penche, le déplace, le met en mouvement ; dans le son le clocher est le mât d'un bateau que le tourbillon sonore ou même la tempête sonore agitent, bousculent et propulsent vers ou dans des espaces inconnus et vierges. L'harmonique du vol sonore des martinets étire l'espace, le modifie, le révèle, le retourne comme un gant, le manipule comme un presque banal accessoire de théâtre : l'harmonique du vol des martinets devient le grand protagoniste sans visage de la jubilation radicale de l'énergie de vivre.

9 Gli artefici del suono

I rondoni di Langeais

All'inizio dell'estate, sulle rive della Loira, il campanile abbastanza modesto (più o meno una quarantina di metri) della chiesa di Langeais saluta con sincera fraternità l'altissimo (un centinaio di metri) campanile sud di Chartres, che si erge a centocinquanta chilometri di distanza a nordest sulla pianura della Beauce.

Ovviamente, l'incantevole e sobrio campanile di Langeais diffonde a ora fissa gli armonici delle sue due campane per dare un ordine religioso e civile al tempo quotidiano degli abitanti. Ma è un tutt'altro evento sonoro che, senza il contrassegno orario umano, da metà maggio a fine luglio si manifesta grazie a questo campanile. La semplice disposizione delle sue pietre calcaree grige rivela numerose fenditure che si affacciano sul vuoto. Piccoli fori in altezza nel vivo della pietra: luoghi perfetti per la nidificazione dei rondoni. Questi uccelli, ad eccezione di quelli giovanissimi alla schiusa delle uova, vivono costantemente nell'aria volando senza fatica per decine o addirittura centinaia di ore, nutrendosi di insetti e abbeverandosi con le goccioline in sospensione tra gli strati dell'aria in movimento, accoppiandosi in volo, dormendo in volo. Volano in gruppi piccoli o grandi, fino a una trentina di individui insieme, in volute ardite rasenti le facciate quasi verticali del campanile, si tuffano verso il suolo, risalgono con un colpo d'ali verso lo zenit, disegnano ellissi vertiginose nello spessore dell'aria, instancabili ne perlustrano la consistenza con virate potenti e rapidissime.

Gli intagliatori di pietra del Portale Reale di Chartres scolpirono nel dodicesimo secolo scanalature rettilinee e curve nei fusti di calcare luteziano esattamente come fa l'acqua piovana sulle pareti verticali esterne della montagna calcarea o di arenaria, o come fa l'acqua che scorre lungo le pareti del reticolo speleologico interno della montagna. Scanalature che, tutte insieme, fanno sentire e finanche cantare il paziente e immenso armonico della dimensione umana e dell'erosione geologica.

Ma, altrettanto sorprendentemente, ecco che con grandi gridi in certi momenti della giornata che non riesco ancora a individuare, di sicuro verso sera ma non solo allora, i rondoni solcano il cielo vicino al campanile di Langeais, ne arano l'humus aereo con voli rapidi in gruppi fitti: con grandi

gridi acuti, stridenti e penetranti, le cui note non variano, appena due o tre, e la cui melodia, soprattutto, non si manifesta.

I quaranta metri d'aria che circondano il campanile di Langeais entrano allora in un lungo armonico sostenuto, senza cedimenti, emesso ad altitudini variabili, secondo processi che gli uccelli conoscono e che non sono per nulla casuali. L'armonico dei loro gridi sfiora il campanile, lo avvolge, lo ingloba, lo inclina, lo sposta, lo mette in movimento; in quel suono il campanile è l'albero maestro di un battello che il turbine sonoro o anche la tempesta sonora agitano, scuotono e spingono verso o dentro spazi sconosciuti e vergini. L'armonico del volo sonoro dei rondoni distende lo spazio, lo modifica, lo rivela, lo rovescia come un guanto, lo manipola come un qualsiasi banale accessorio di scena: l'armonico del volo dei rondoni diventa il grande protagonista senza volto del tripudio radicale dell'energia del vivere.

10 Au centre du tapis sonore

Continuum du son

Au pied du clocher le ronflement des voitures tourne vers le pont de Langeais. Au sol devant le Portail Royal de Chartres toussote le petit train de pacotille trimbalant des touristes hagards à qui on ânonne dans les wagonnets par haut-parleur des banalités. Les rots à la bière ricochent sur les tables des bars de Tours. La télévision du bar de Montrouge s'époumone à demi audible. Mais de cela aussi se nourrit l'humus sonore. De tout se crée le compost.

La croute terrestre, par-dessus le magma en mouvement, adjoint aux roches métamorphiques les roches sédimentaires et les alluvions. Une autre couche, au dessus de la précédente, entoure la sphère terrestre, là où l'eau ne couvre pas : le sol, lui-même couvert par le *tapis végétal*, mince couche dont l'épaisseur même infime (on la voit très clairement en haut des falaises de montagne ou de littoral) nécessite pour vivre les métamorphoses incessantes de l'humus. Puis une autre couche entoure la sphère : l'atmosphère, de gaz et de vapeurs variées, toujours agitée par les mouvements des vents. Les pieds sur la double couche inférieure de roche, de terre, de sol et d'humus, mais le corps debout, vit l'espèce humaine ; elle est incapable de quitter naturellement tel l'oiseau le sol. L'air près du sol est sa principale aire de perception, avant même la perception visuelle. L'air près du sol est le balayement contrarié, l'aller-venue insistant, entêté du vent. Cet air, essentiel à la respiration donc à la vie, se perçoit cependant avant tout comme mouvement du son, de cette onde physique traversant les matériaux dont le plus léger et le plus souple est l'air. L'homme y signe sans cesse sa présence, son action, son espoir, sa peur ; il y dépose sans cesse sa trace sonore, mobile et souple puisque le support de cette trace est mobile et souple. Pas seulement humain le son est, à l'intelligence et aux oreilles de l'homme, l'humus de l'air, humus nécessaire à la vie humaine. Par le son avant tout humain l'air devient fertile puis signifiant. Juste au-dessus du tapis végétal, le *tapis sonore* couvre à son tour la sphère terrestre. Là vit et se déplace l'homme. Le brouhaha du *tapis sonore* est une des formes essentielles de la vie ; avec cette forme j'entretiens un incessant dialogue d'écoute, d'attente, d'alerte, de cri, de désir, d'incantation, d'évocation, de provocation, d'énonciation, de chant.

Dans ce brouhaha se trouve l'harmonique. Les martinets de Langeais m'en suggèrent la forme mobile, m'en indiquent la résurgence intrépide, m'en montrent la répétition, m'en montrent l'effort, me prennent par l'oreille et la main pour m'en faire moi aussi l'instrumentiste.

10 Al centro del tappeto sonoro

Continuum del suono

Ai piedi del campanile, il ronzio delle automobili si dirige verso il ponte di Langeais. A terra, davanti al Portale Reale di Chartres, tossicchia il trenino di paccottiglia che porta in giro sparuti turisti ai quali si propinano banalità dagli altoparlanti posti nei vagoni. I ruti da birra rimbalzano sui tavoli dei bar di Tours. La televisione nel bar di Montrouge si sfiata a metà volume. Ma anche di questo si alimenta l'humus del suono. Perché da ogni cosa si crea concime.

La crosta terrestre, sopra il magma in movimento, aggiunge rocce sedimentarie e alluvioni a quelle metamorfiche. Un altro strato, al di sopra del precedente, racchiude la sfera terrestre che l'acqua non ricopre: il suolo, a sua volta ricoperto dal *tappeto vegetale*, uno strato sottile il cui spessore, per quanto minimo (lo si vede molto bene in cima alle falesie di montagna o costiere), richiede le incessanti metamorfosi dell'humus per vivere. Poi un altro strato circonda il globo: l'atmosfera, di vari gas e vapori, sempre agitata dai movimenti dei venti. Con i piedi sul doppio strato inferiore di roccia, di terra, di suolo e humus, ma con il corpo eretto, vive la specie umana; non è in grado di lasciare il suolo naturalmente, come un uccello. L'aria vicino al suolo è la sua principale area di percezione, quanto meno della percezione visiva. Essa è la scansione contrastata, l'andirivieni insistente, ostinato del vento. Quest'aria, essenziale alla respirazione e quindi alla vita, si percepisce soprattutto come movimento del suono, di quest'onda fisica che passa attraverso i materiali, il più leggero e flessibile dei quali è l'aria stessa. L'uomo vi firma costantemente la sua presenza, la sua azione, la sua speranza, la sua paura; vi deposita continuamente la sua traccia sonora, mobile e flessibile, poiché mobile e flessibile è il supporto di questa traccia. Non solo umano, il suono è, per l'intelligenza e le orecchie dell'uomo, l'humus dell'aria, l'humus necessario alla vita. Attraverso il suono, soprattutto umano, l'aria diventa fertile e poi significativa. Appena al di sopra del tappeto vegetale, il *tappeto sonoro* copre a sua volta la sfera terrestre. Là l'uomo vive e si muove. Il rumore del *tappeto sonoro* è una delle forme essenziali della vita; con questa forma intrattengo un dialogo incessante di ascolto, di attesa, di allarme, di grido, di desiderio, di incanto, di evocazione, di provocazione, di enunciazione, di canto.

In questo rumore di fondo risiede l'armonico. I rondoni di Langeais me ne suggeriscono la forma mobile, me ne indicano l'impavida risorgenza, me ne mostrano la ripetizione, me ne mostrano lo sforzo, mi prendono per l'orecchio e per la mano per fare anche di me uno strumentista.

11 Le maillage du réel

L'Herbier du Museum national d'Histoire naturelle

Voici que j'essaye de mieux comprendre où est cette harmonique, ce qu'elle est, d'où elle vient, comment je pourrais moi aussi, seul ou en ensemble, l'élaborer, ou plus exactement contribuer à mon tour à l'élaborer.

Les jeunes musiciens de Tours ont su ensemble si bien imaginer, concevoir et peut-être même percevoir l'existence objective d'une harmonique centrale et fédérante, si bien l'approcher, peut-être même si bien la saisir au sens exact que chacun par son instrument en harmonique et tous par la conjonction en harmonique des instruments ont su donner à la ville en son avant-soir le reflet de sa propre harmonique et même l'épanouir si ce n'est même l'outrepasser.

Les tailleurs de pierre de Chartres ont trouvé l'harmonique de l'humanité, même si elle n'est que médiévale, dans le « calcaire lutécien » tendre qu'ils ont réussi à cannelier.

Bach, Berg et Britten, allant plus loin dans la recherche et l'écoute, trouvent en creux dans l'harmonique vocale et instrumentale le nœud du destin humain qui va permettre à son déroulement dramaturgique de déployer son noyau de sens. Ce noyau de sens, c'est le mouvement de l'énergie de vivre dans la perpétuation du son, qui se transforme ensuite dans la libération du flux sonore : en somme la contradiction conduite à sa perfection dans laquelle le sens déborde de lui-même en affluant surabondant. Giacinto Scelsi le rend réel dans ses grandes pièces orchestrales, à la fois statiques et dynamiques.

Renversons le propos : qu'au lieu de rendre compte d'une harmonique dont ils entraperçoivent l'existence dans le réel sans en être les responsables ni les créateurs, les hommes élaborent une harmonique intellectuelle, par exemple scientifique (elle pourrait aussi bien être métaphysique ou théologique), dans laquelle le réel se plierait et se mettrait en forme, où le chaos multiforme et insaisissable du réel viendrait s'ordonner. Nombreuses sont les tentatives de synthèse pour camper une sorte de panorama intégral qui « donne le la » ; toutes elles campent sur place mais très rapidement se mettent à agir en direction du flux ; car toutes elles échouent à se pérenniser et toutes elles sont reprises, reformulées, dites ou jouées ou chantées de nouveau.

Le tapis végétal est lui aussi un vaste bruissement émis brassé relancé par le vent, la pesanteur, les décompositions, le labeur des insectes, les pourrissements, les éclosions. On peut considérer que la botanique est aussi à la recherche de ce point fixe qui serait l'harmonique du tapis végétal, au fil des siècles, de Tournefort, de Linné, de Jussieu, de Lamarck à maintenant. Son harmonique serait le point-moment stable d'où voir et organiser le panoramique intelligent qui stabiliserait une approche de la réalité éminemment mouvante du tapis végétal. Difficile, voire impossible de savoir si vraiment cette harmonique existe seule ou si elle n'est pas au carrefour du bruit général du végétal et de l'oreille humaine dans les paramètres limités qui lui sont propres. Ce qui est sûr c'est que, avec ou sans harmonique, chaque tentative d'enclorre le réel du tapis végétal dans sa nomenclature taxonomique est une admirable construction statique de descriptions et classements de toutes les plantes connues. L'herbier général est l'effort humain pour établir emprise de l'intelligence, à l'origine seulement médicinale, sur la polyphonie du vivant du tapis végétal. L'Herbier géant du Museum national d'Histoire naturelle à Paris est construit comme une immense harmonique tant de la pensée sur le végétal que du végétal lui-même, saisi, resserré, déployé et mis au grand jour par l'intelligence des botanistes.

Cependant les découvertes incessantes de plantes inconnues et la capacité depuis peu de lire leur ADN obligent à reconstruire les classifications et le grand Herbier du monde atteint constamment sa limite voire son anéantissement. Il est une aporie massive, splendide dans son statisme et à la fois son intarissable énergie à recommencer sa taxonomie. Marc Jeanson analyse brillamment cette quête jubilante et malheureuse de l'harmonique intellectuelle du tapis végétal, dans *Botaniste*, le livre qu'il a publié en 2019 avec Charlotte Fauve. La pensée taxonomique est un échec par nature, la démarche taxonomique l'est, le langage taxonomique l'est, sauf s'ils assument d'être cet échec et acceptent leur proche reconstitution. Revenons à l'harmonique : elle est pensée comme immobilité mais simultanément elle ne peut se penser voire s'imaginer que comme conjecture voire projet. De même la pensée de maillage du réel n'est praticable que si elle intègre son propre échec, donc son impatient renouvellement.

C'est en chantant son deuil de renieur que Pierre apôtre embrasse toute l'amplitude de la réalité humaine et peut ainsi envisager la vie, toute la vie, libérée, précisément, de la tyrannie stérilisante de la transcendance.

Le martinet atteint son harmonique et illumine de son vol et de son cri l'harmonique de l'air autour du clocher ; il sait d'autant mieux que son harmonique inclut le déplacement car il lui faut migrer, s'effacer de Langeais en août et disparaître jusqu'à mai prochain.

L'harmonique est en mouvement, au-delà de son apparence elle est un mouvement.

11 La rete del reale

L'Erbario del Museo nazionale di Storia Naturale

Cerco ora di capire meglio dov'è questo armonico, cos'è, da dove viene, in che modo anch'io, da solo o in gruppo, potrei definirlo, o più precisamente contribuire a definirlo.

I giovani musicisti di Tours hanno saputo così bene immaginare insieme, concepire e forse anche percepire l'esistenza oggettiva di un armonico centrale e unificante, così bene avvicinarlo, forse anche così bene coglierlo nel suo preciso significato, che ognuno di loro attraverso il proprio strumento in armonico e tutti attraverso la congiunzione in armonico dei vari strumenti, hanno saputo offrire alla città, al calare della sera, il riflesso del suo armonico ed anche accrescerlo se non addirittura superarlo.

Gli intagliatori di pietra di Chartres hanno trovato l'armonico dell'umanità, anche se solo medievale, nel tenero "calcare luteziano" che sono riusciti a scanalare.

Bach, Berg e Britten, spingendosi oltre nella ricerca e nell'ascolto, trovano nell'armonico vocale e strumentale, anche se in forma implicita, il nodo del destino umano che permetterà al suo svolgimento drammaturgico di svelarne il nucleo di senso. Questo nucleo di senso è il movimento dell'energia del vivere nella perpetuazione del suono, che si trasforma successivamente nella liberazione del flusso sonoro: in sostanza, la contraddizione portata alla sua perfezione, nella quale il senso trabocca da se stesso affluendo per sovrabbondanza. Giacinto Scelsi lo rende reale nelle sue grandi trame orchestrali, contemporaneamente statiche e dinamiche.

Ribaltiamo il ragionamento: invece di dare conto di un armonico di cui avvertono l'esistenza nel reale senza esserne responsabili o creatori, gli uomini elaborano un armonico intellettuale, per esempio scientifico (potrebbe benissimo essere anche metafisico o teologico), in cui il reale si piegherebbe e prenderebbe forma, in cui il caos multiforme e sfuggente del reale verrebbe ad essere ordinato. Numerosi sono i tentativi di sintesi finalizzati a fissare una sorta di quadro complessivo che "dia il là"; tutti vi si attengono, ma molto rapidamente cominciano a muoversi nella direzione del flusso; perché tutti

falliscono nel perpetuarsi e tutti vengono ripresi, riformulati, detti o suonati o cantati di nuovo.

Anche il tappeto vegetale è un enorme fruscio emesso smosso rilanciato dal vento, dalla gravità, dalla decomposizione, dal lavoro degli insetti, dalla putrefazione, dalle nascite. Consideriamo che la botanica è anch'essa alla ricerca, da secoli, di questo punto fisso che sarebbe l'armonico del tappeto vegetale, da Tournefort, Linneo, Jussieu, Lamarck fino ad oggi. Il suo armonico sarebbe il punto-momento stabile da cui guardare e organizzare l'intelligente visione panoramica che consoliderebbe un approccio alla realtà eminentemente mobile del tappeto vegetale. È difficile, se non impossibile, sapere se questo armonico esiste veramente da solo o se è all'incrocio del rumore generale del vegetale e dell'orecchio umano entro i parametri limitati che gli sono propri. Quello che è certo è che, con o senza armonico, ogni tentativo di racchiudere la realtà del tappeto vegetale nella sua nomenclatura tassonomica è una mirabile costruzione statica di descrizioni e classificazioni di tutte le piante conosciute. L'erbario generale è lo sforzo umano di stabilire la presa dell'intelligenza, originariamente solo d'impronta medica, sulla polifonia del vivente del tappeto vegetale. L'Erbario gigantesco del Museo Nazionale di Storia Naturale di Parigi è costruito come un immenso armonico tanto del pensiero sul vegetale che del vegetale stesso, scelto, circoscritto, spiegato e portato alla luce dall'intelligenza dei botanici.

Tuttavia le incessanti scoperte di piante sconosciute e la possibilità di leggerne, anche se da poco, il DNA obbligano a ricostruire le classificazioni e il grande Erbario del mondo raggiunge costantemente il suo limite, se non proprio la sua cancellazione. È un'aporia enorme, splendida nella sua staticità e, allo stesso tempo, nella sua inesauribile energia a ricominciare la sua tassonomia. Marc Jeanson analizza brillantemente questa ricerca, esaltante e infelice, dell'armonico intellettuale del tappeto vegetale nel libro *Il botanico*, pubblicato nel 2019 insieme a Charlotte Fauve. Il pensiero tassonomico è per sua stessa natura un fallimento, l'approccio tassonomico lo è, il linguaggio tassonomico pure, a meno che non riconoscano di essere quel fallimento e accettino la loro immediata ricomposizione. Torniamo all'armonico: esso è pensato come immobilità ma, simultaneamente, non può pensarsi o immaginarsi che come una congettura o addirittura un progetto. Allo stesso modo, l'idea del reale come reticolo è praticabile solo se include il suo insuccesso, quindi il suo impaziente rinnovamento.

È cantando il dolore della sua abiura che l'apostolo Pietro abbraccia tutta l'ampiezza della realtà umana e può così immaginare la vita, tutta la vita, liberata, appunto, dalla tirannia sterilizzante della trascendenza.

Il rondone raggiunge il suo armonico e illumina con il suo volo e il suo grido l'armonico dell'aria intorno al campanile; sa molto bene che il suo armonico comprende lo spostamento, dal momento che gli è necessario migrare, allontanarsi da Langeais in agosto e scomparire fino al prossimo maggio.

L'armonico è in movimento, al di là della sua apparenza è un movimento.

12 Une harmonique fonde le désert

Chant gereewol des Peuls Wodaabé

Dans le désert sableux du Niger les Peuls wodaabé, nomades éleveurs de bovins, se réunissent pour des chants rituels nuptiaux lors de la cérémonie annuelle du « daddo », où se confrontent de très larges familles. Les jeunes hommes développent toute leur beauté possible selon leurs critères. Les voici très grands, élancés, maigres, la peau très sombre, se parant de traces larges d'un maquillage blanc en particulier sur le nez et le torse, couvrant parfois de rouge leur visage, faisant briller le plus possible le blanc de leurs dents et de leurs yeux qu'ils vont rouler. Colliers de cauris, souvent larges chapeaux coniques de paille tressée très serrée ou bien calottes surmontées de hautes plumes blanches d'outarde, bracelets de plumes blanches aux coudes, tunique blanche serrée à la taille par-dessus un tablier de cuir. Ils sont alignés debout sur le sable. La nuit approche. Se tenant par les mains, ils balancent les bras d'avant en arrière dès que l'un lance le chant sur une note haute qu'il tient le plus longtemps possible et qui est bientôt couverte par le chant statique de tous les jeunes gens. A certains moments précis ils sautent sur place tous ensemble, le plus haut possible, et c'est alors que le chant atteint sa plus forte intensité. Le chant continue très longtemps. Ce chant dépourvu de mélodie est un somptueux cluster, comme Ligeti en a composé de splendides pour instruments. Le chant recherche l'harmonique des hommes jeunes ; mais pas seulement d'eux. Car ce chant que les jeunes hommes appellent « danse Geerewol » est selon eux destiné à faire entrer dans leur corps le plus possible de la lumière diurne qui s'en va en ce moment du couchant. Il arrive même que le rite dure jusqu'à une semaine et ainsi se déroule aussi face au lever du soleil ; dents et blanc des yeux resplendissent d'autant plus.

Le rite est en premier lieu destiné à séduire les femmes jeunes, qui, avec de multiples colliers, se parent aussi ; parfois elles sont célibataires et choisissent selon la beauté de la voix, du saut, du blanc sur le corps et selon la beauté de la parure leur compagnon d'une nuit ou d'une vie.

Ici la recherche de l'harmonique déploie toute la puissance de sa fonction. Ce sont les hommes jeunes, formés par leurs aînés, qui créent l'harmonique du son et l'harmonique des corps alignés et rythmés exactement comme les effigies du Portail Royal de Chartres : leur harmonique est mobile. En dynamique elle enclenche un renouvellement de tous et de chacun. Car les jeunes femmes choisissent dans l'alignement des chanteurs-danseurs face à elles chacune celui qui lui convient. Si couple durable se fonde, elles

dynamisent l'équilibre nuptial des grandes familles ; c'est-à-dire de l'espace qui est le leur. Ces éleveurs nomades vivent dans un grand dénuement matériel ; leur vie est simplement leur pensée et leurs corps dans un paysage sableux uniforme, certes non vide car peuplé d'esprits invisibles animistes ; leur vie se déroule avec et par les troupeaux de très maigres bovins qu'ils poussent dans un espace hors cadastre ni possession foncière. Le jour de la grande cérémonie le noyau de sens du groupe s'ouvre aux yeux de tous par l'harmonique du chant sauté qui refonde, renouvelle et envoie le groupe vers la transformation de son destin au fil de ses mariages et de ses alliances.

12 Un armonico fonda il deserto

Canto gereewol dei Peuls Wodaabé

Nel deserto sabbioso del Niger, i Peul wodaabé, nomadi allevatori di bovini, si riuniscono per dei canti nuziali rituali durante la cerimonia annuale del "daddo", nella quale si confrontano famiglie molto numerose. I giovani maschi sviluppano tutta la loro potenziale bellezza secondo criteri personali. Ed eccoli, molto alti, slanciati, magri, la pelle scurissima, che si adornano con ampie tracce di trucco bianco, soprattutto sul naso e sul petto, a volte si coprono di rosso il viso facendo risaltare il più possibile il bianco dei denti e degli occhi, che faranno roteare. Collane di conchiglie, spesso grandi cappelli conici di paglia strettamente intrecciata o berretti sormontati da alte piume bianche di otarda, braccialetti di piume bianche sui gomiti, tunica bianca stretta in vita sopra un grembiule di cuoio. Stanno allineati in piedi sulla sabbia. La notte si avvicina. Tenendosi per mano, fanno oscillare le braccia avanti e indietro non appena uno di loro inizia a cantare su una nota alta che tiene il più a lungo possibile e che viene presto coperta dal canto statico di tutti i giovani. In alcuni precisi momenti saltano tutti insieme sul posto, sempre più in alto, ed è allora che il canto raggiunge la sua massima intensità. Il canto va avanti per molto tempo. Pur privo di melodia, si rivela un sontuoso cluster di note, splendido come quelli composti da Ligeti per strumenti. Il canto cerca l'armonico dei giovani uomini; ma non solo quello. Perché questo canto, che i giovani chiamano 'danza di Geerewol', ha lo scopo, secondo loro, di far entrare nei corpi, quanto più possibile, la luce diurna che va scomparendo nel momento del tramonto. Succede che il rito duri fino a una settimana e venga perciò eseguito anche allo spuntare dell'alba; denti e bianco degli occhi sono ancora più splendenti.

Il rito è in primo luogo destinato a sedurre le giovani donne, le quali si adornano anch'esse con molteplici collane; a volte sono in età da marito e scelgono il loro compagno di una notte o di una vita secondo la bellezza della voce, del salto, del bianco sul corpo e secondo la magnificenza degli ornamenti. Qui la ricerca dell'armonico dispiega tutta la potenza della sua funzione. Sono i giovani maschi, addestrati dai loro anziani, che creano l'armonico del suono e l'armonico dei corpi allineati e ritmici, esattamente come le effigi del Portale Reale di Chartres: il loro armonico è mobile. Nella sua dinamica, mette in moto un rinnovamento di tutti e di ognuno. Per quanto riguarda le giovani donne, ognuna di loro sceglie, nella schiera di cantanti-danzatori che gli sta di fronte, quello che più le si addice. Se si

formano coppie durature, esse dinamizzano l'equilibrio nuziale delle grandi famiglie, cioè dello spazio che è loro. Questi allevatori nomadi vivono in una grande indigenza materiale; la loro vita è semplicemente il loro pensiero e i loro corpi in un paesaggio sabbioso uniforme, certamente non vuoto in quanto abitato da invisibili spiriti animisti; la loro vita si svolge con e per mezzo delle mandrie di magrissimi bovini che essi spingono in uno spazio non registrato né di proprietà. Il giorno della grande cerimonia, il nucleo di senso del gruppo si apre agli occhi di tutti attraverso l'armonico del canto saltellante, che rifonda, rinnova e invia il gruppo verso la trasformazione del suo destino attraverso i suoi matrimoni e le sue alleanze.

13 La translation

Le vitrail d'Aaron

L'harmonique des cannelures du Portail Royal de Chartres donne le la, comme le hautbois initial le donne à l'orchestre qui s'accorde, et prévient initiatiquement qu'en pénétrant dans l'édifice on entre dans la polyphonie médiévale du monde qui se déploie par lumières et couleurs, pierres lévitant en sculptures et pierres s'élançant en piliers, formes architecturales dont l'inspirante rigueur rythmique se démultiplie. Au monde réel extérieur de la Beauce, pour qui entre, est substituée l'effervescence, la renversante effervescence, quasi furie dionysiaque polyvalente, certes religieuse, mais frénésie surtout des mains de quasiment tous les artisans de l'époque. Cette effervescence des artisans est équivalente en énergie et en sens à celle du chœur des *Bacchantes* d'Euripide : ces femmes dans l'espace de Thèbes substituent à l'insuffisant monde apollinien le monde dionysiaque et ses rythmes, au prix du sacrifice sanglant de Penthée. Nécessité du sacrifice d'une victime expiatoire afin d'enclencher le renouvellement et l'épanouissement du réel. A la cathédrale de Chartres, avec mes oreilles et ma tête bourdonnantes de l'harmonique des cannelures, j'entre dans l'encyclopédie analphabétique du monde médiéval.

Si j'entre dans l'Herbier du Museum national d'Histoire naturelle, j'entre dans l'énorme livre aux pages décolorées extrêmement serrées dont l'admirable intelligence rythme la taxonomie qui cherchant l'infini éprouve sa propre limite puis son échec. Mais ici pas d'harmonique initiatique préalable comme à Chartres, car tout l'Herbier est une harmonique : la pensée pré-scientifique et scientifique a récupéré l'harmonique, l'a déplacée de la position initiante et l'a installée au cœur de sa construction et de sa démarche.

C'est alors que se pose la question de savoir si dans son encyclopédie intérieure la cathédrale de Chartres rythme elle aussi son échec. Est-ce que, tout en étant multiplicité des récits bibliques, tout en étant effervescence des virtuosités artisanales de l'époque, sa polyphonie médiévale finalement défaille, trébuche et ouvre vers une dérangement et émerveillante harmonique en glissement, tel à la fin de *Billy Budd* le chœur des matelots, qui annonce la liberté révoltée des hommes et la nécessité du mouvement de la parole ?

C'est le portrait en vitrail d'Aaron en dessous à droite de l'étrange rosace (pourquoi tant de petits vitraux en forme de carrés sur la pointe, dans le vaste cercle de la rosace, tant de carrés portant contradiction au grand cercle ?) du transept nord qui répond le plus clairement. La figuration de sa personne voisine avec celles de quatre autres personnages éloquents. Aaron : le voici raide, élancé mais massif, intuitif mais bourru : sa grosse calotte rouge couvre sa tête quand ses voisins portent des couronnes. Un curieux plastron en damier rigide, quasi de carrés de céramique, couvre le haut de son torse. Le voici dans son coin du transept, positionnement tactique habile pour tout surveiller ; le voici, ancêtre prémonitoire des ultimes figures peintes par Malevitch dans les années 1930. Comme celui de ses voisins son nom est écrit lisible et, par aveuglement du visiteur ou du pieux, illisible : en grosses lettres blanches, achromes, que la lumière naturelle du dehors traverse en en détruisant presque l'identification. Aaron et le vitrail d'Aaron sont le bavardage fleuri du langage que la virulence de la lumière, même si elle est colorée, secoue en équilibre instable : entre disparition de la parole dans l'aveuglement solaire et artifice de la couleur. Il est cet admirable tremblement de la parole que Moïse le bégayeur n'arrive pas à assumer seul. Moïse a besoin de la hardiesse bancale de son frère Aaron pour que dans la parole boiteuse les hommes vivent, migrent et exultent.

Dans son opéra *Moïse et Aaron* Schoenberg arrive splendidement à le dire après le cluster presque harmonique du Buisson Ardent dont il ouvre son œuvre. Cet opéra est la perpétuelle translation de la pensée dans la parole qui trébuche de l'avant sans jamais tomber. Le vitrail d'Aaron à Chartres en est l'effigie prémonitoire ou, plus simplement, consciente, aussi énergique et abruptement présente qu'un chef-d'œuvre d'art brut ou de figuration animiste totalement performative.

Les martinets crient la perpétuation de leur espèce qui est espace en harmonique toujours en courte ou immense translation.

Les Wodaabé crient chantent dansent sautent psalmodient en harmonique la perpétuation de leur humanité qui est espace en translation.

Les femmes au cabaret de *Wozzeck* aussi ; les femmes âgées qui chantent à Koyo aussi.

13 La traslazione

La vetrata di Aronne

L'armonico delle scanalature del Portale Reale di Chartres dà il *la*, così come l'oboe iniziale lo dà all'orchestra che si accorda, e ci avverte iniziaticamente che entrando nell'edificio si entra nella polifonia medievale del mondo che si dispiega attraverso luci e colori, pietre che levitano in sculture e pietre che svettano in pilastri, forme architettoniche il cui rigore ritmico ispiratore si moltiplica. Per chi entra, al mondo reale fuori dalla Beauce si sostituisce l'effervescenza, un'effervescenza sbalorditiva, quasi una furia dionisiaca polivalente, di certo religiosa, ma soprattutto una frenesia delle mani di quasi tutti gli artigiani dell'epoca. Questa effervescenza degli artigiani è equivalente in energia e senso a quella del coro delle *Baccanti* di Euripide: quelle donne, nello spazio di Tebe, sostituiscono l'insufficiente mondo apollineo con il mondo dionisiaco e i suoi ritmi al prezzo del sacrificio cruento di Penteo. Necessità del sacrificio di una vittima espiatoria per innescare il rinnovamento e lo sviluppo del reale. Nella cattedrale di Chartres, con le orecchie e la testa che mi ronzano per l'armonico delle scanalature, io entro nell'enciclopedia analfabeta del mondo medievale.

Se entro nell'Erbario del Museo Nazionale di Storia Naturale, entro nell'enorme libro dalle pagine scolorite, strettamente compresse, la cui mirabile intelligenza dà ritmo alla tassonomia che, nella sua ricerca dell'infinito, sperimenta il proprio limite e poi il suo scacco. Ma qui non c'è un armonico iniziatico anteriore come a Chartres, perché tutto l'Erbario è un armonico: il pensiero pre-scientifico e scientifico ha recuperato l'armonico, l'ha spostato dalla posizione iniziatica e l'ha installato al centro della sua costruzione e del suo approccio.

E' allora che ci si chiede se nella sua enciclopedia interna la cattedrale di Chartres dia ritmo anch'essa al suo smacco. Non è che, pur essendo una molteplicità di racconti biblici, pur essendo un'effervescenza del virtuosismo artigianale dell'epoca, la sua polifonia medievale infine vacilli, inciampi e si apra verso un inquietante e meraviglioso armonico scorrevole, come il coro dei marinai alla fine di *Billy Budd* che annuncia la libertà ribelle degli uomini e la necessità del movimento della parola?

E' il ritratto in vetro colorato di Aronne, in basso a destra dello strano rosone del transetto nord (perché tante piccole vetrate di forma quadrata a punta nel grande cerchio del rosone, perché tanti quadrati in contrasto col grande cerchio?), che risponde nel modo più chiaro. La raffigurazione della sua persona accanto a quelle di altri quattro eloquenti personaggi. Aronne qui è rigido, slanciato ma massiccio, intuitivo ma scontroso: un grande zucchetto rosso gli copre la testa, mentre i suoi vicini portano la corona. Una curiosa corazza rigida a scacchiera, quasi di mattonelle di ceramica, gli copre la parte superiore del busto. Eccolo nel suo angolo del transetto, un abile posizionamento tattico dal quale tenere tutto sotto controllo; eccolo, antenato premonitore delle ultime figure dipinte da Malevich negli anni Trenta. Al pari di quello dei suoi vicini, il suo nome è scritto in modo leggibile e, per accecamento del visitatore o del devoto, illeggibile: in grandi lettere bianche, prive di colore, che la luce naturale dell'esterno penetra, impedendone quasi l'identificazione. Aronne e la vetrata di Aronne sono il chiacchiericcio fiorito del linguaggio che la virulenza della luce, anche se colorata, scuote in un equilibrio instabile: tra scomparsa della parola nell'accecamento prodotto dal sole e artificio del colore. È questo ammirevole tremito della parola che il balbuziente Mosè non è capace di gestire da solo. Mosè ha bisogno della traballante audacia di suo fratello Aronne, affinché nella parola zoppicante gli uomini vivano, migrino ed esultino.

In *Mosè e Aronne* Schönberg riesce a dirlo splendidamente dopo il cluster quasi armonico del *Roveto Ardente* con cui apre la sua opera. Un'opera che è la traslazione perpetua del pensiero nella parola che inciampa in avanti senza mai cadere. La vetrata di Aronne a Chartres ne è l'effigie premonitrice o, più semplicemente, cosciente, così energica e bruscamente presente alla stregua di un capolavoro di *art brut* o di una figurazione animista totalmente performativa.

I rondoni gridano la perpetuazione della loro specie, che è spazio in armonico sempre in breve o immensa traslazione.

I Wodaabé gridano cantano ballano saltano salmodiano la perpetuazione della loro umanità che è spazio in traslazione.

Anche le donne del cabaret di *Wozzeck*; anche le donne anziane che cantano a Koyo.

14 L'harmonique: germe ou conclusion?

Schoenberg, Stockhausen, Euripide, Eschyle

Mettant à l'envers dans son grand opéra l'ordre habituel des dramaturgies, qui se meuvent de la préparation d'une crise à sa nette et tranchante résolution, Schoenberg part de l'harmonique statique du Buisson Ardent ; cluster vocal au bord d'une intemporalité propre à sa conception du divin. A laquelle le très pieux Moïse pourrait ou voudrait pour finir s'intégrer. Mais le destin du peuple qu'il doit conduire hors d'Egypte et hors d'esclavage requiert la translation de Moïse pieux et sa rechute impatiente dans l'aube du bruit vocal et dans le bégaiement. S'éloignant perpétuellement de sa conclusion l'opéra ne peut se conclure, Aaron reste ébloui dans son bavardage fleuri hors tout cluster : la mélodie labile l'a aspiré. L'opéra s'écarte incessamment de l'harmonique. Et ne peut se conclure, car il a commencé par sa propre conclusion et juste avant que les instrumentistes ne reposent leurs instruments Moïse bégaie une ultime fois « O Wort, du Wort, das mir felht (Oh, mot, toi mot qui me manques) ... ».

On pourrait très bien dire que Stockhausen a cherché dans son immense œuvre opératique *Licht* la proximité la plus intime possible d'une harmonique originelle, comme une sorte de Big Bang d'une cosmogonie et qu'il a cherché l'irradiation de cette harmonique. Et voici donc cette épopée hors pensée mythique mais totalement en vocabulaire mythique qui se déploie en sept opéras. Si cette œuvre immense commence en effet par la pensée (ou le socle) d'une harmonique quasiment sans limite, elle propose une conclusion explicite par une intervention d'un personnage déconcertant, le « Fou », incarnation délirante et joyeuse de la musique qui semble s'attacher à effacer toutes les douleurs subies pour laisser la place à un monde pacifié, irréel et utopique, que Stockhausen appelle « Jenseits » (Au-delà) : en somme une possible conclusion, même si elle est distanciée. Schoenberg suspend d'un seul coup, par une arrivée abrupte du silence, ce que la vision de l'harmonique initiale a enclenché. Stockhausen revient au charme de l'artefact mélodique, mais semble-t-il de manière parodique.

En fait l'un ou l'autre intègre-t-il vraiment le germe du glissement au cœur initial même de l'harmonique...

Revenons pourtant à trois dramaturgies fondamentales qui montrent le travail essentiel du glissement.

Euripide dans *Les Bacchantes* montre une taxonomie paisible et terne du réel dans le microcosme métaphorique de la cité de Thèbes. L'ordre du monde est apollinien, fastidieux : harmonique pauvre, il appelle son glissement. De l'espace étranger oriental surgit donc un nouveau dieu et un nouveau culte : Dionysos. Il va réorganiser la taxonomie du monde grec en impliquant d'abord les femmes, dans une modalité exubérante et violente ; mais cette modalité se manifeste telle, exubérante et violente, en raison du filtre d'un regard superficiellement apollinien. La dynamique extrêmement énergique du nouveau culte se déroule dans les montagnes près de Thèbes. Le glissement depuis le sacré statique vers le sacré dynamique, chacun ayant sa propre nette cohérence, s'opère par le sacrifice rituel du responsable de Thèbes, Penthée, tué et dépecé par sa propre mère acquise au nouveau culte. Dès les mots précis du prologue de la tragédie les éléments du glissement sont clairement posés par Euripide.

Eschyle dans le *Prométhée enchaîné* montre la fertilité infinie du glissement même. Les dieux décident d'en finir avec l'ordre ancien et bancal, dominé par Chronos ; c'est son propre fils, Zeus, qui mène le réaménagement du cosmos, y compris celui de l'insatisfaisante espèce humaine. Mais les demi-dieux Titans rechignent. Le plus actif et le plus lucide d'entre eux, Prométhée, prend l'initiative de protéger les hommes en hâtant leur métamorphose : il leur donne le feu, le savoir, la connaissance du temps et des nombres, l'écriture, l'agriculture, la maîtrise des chevaux, la navigation, la médecine, la divination et la métallurgie. Devant ce glissement hyperbolique, Zeus à contrecœur dit à Héphaïstos, un de ses fils, d'enchaîner Prométhée en haut d'une montagne où un aigle viendra pour l'éternité se nourrir de son foie. Ce geste de l'oiseau est extrêmement proche de celui du sacrifice de l'haruspice, geste ici éternisé, qui interroge le futur puis le connaît en examinant les entrailles de la victime, et tout particulièrement le foie, figuration microscomique de l'univers. Ici aussi le sacrifice d'une victime expiatoire a été nécessaire pour refonder, dans une époque très archaïque, une harmonie du cosmos où la pensée et la responsabilité humaines acquièrent des fonctions immenses.

Eschyle encore montre dans sa tragédie *Les Euménides* un autre glissement considérable, cette fois dans un temps plus directement sensible de l'Histoire humaine. La violence faisant verser le sang et donc déséquilibrant la communauté était réparée par le système de la vendetta à l'infini, opéré et guidé par les divinités vengeresses, les Erynies. Celles-ci contrôlent, activent,

pérennisent le cycle social des assassinats en vendetta : or Clytemnestre fait tuer par son amant Egisthe son mari Agamemnon revenant de la guerre de Troie ; mais son fils Oreste, poussé par sa sœur Electre, assassine sa mère. Les Erynies vont donc consacrer leur énergie à faire appliquer la divine loi du talion. Mais Oreste, soutenu par Athéna, déesse de la pensée et de la sagesse, demande le temps de la réflexion puis du débat ; il l'obtient, les Erynies reculent. Ici est fondé le tribunal des hommes, délaissant le diktat des dieux, humain tribunal où l'on débat contradictoirement avant de juger et condamner. Autrement dit la cité, c'est-à-dire la communauté du débat contradictoire, naît, avec son tout premier tribunal, l'Aréopage. Les Erynies, déclassées de fait, changent de nom ; on leur donne dorénavant un nom protecteur et d'apparat, les Euménides, les « bienveillantes ». Ici aussi le glissement fondamental pour les êtres humains dans l'organisation de la communauté et de la justice s'est opéré sur une trame dense de crimes dont la fonction de sacrifice expiatoire est démultipliée ; mais l'ordre du monde est complètement modifié et prend le chemin d'une toute autre harmonique. L'Histoire des êtres humains ne s'arrête pas pour autant ; mais la substance de son glissement à l'infini devient tout à fait différente.

14 L'armonico: germe o conclusione?

Schönberg, Stockhausen, Euripide, Eschilo

Capovolgendo nella sua grande opera l'ordine abituale delle drammaturgie, che spaziano dalla preparazione di una crisi alla sua soluzione chiara e perentoria, Schönberg parte dall'armonico statico del *Roveto Ardente*; un cluster vocale sull'orlo di un senza tempo peculiare della sua concezione del divino. Nella quale il devotissimo Mosè potrebbe o vorrebbe infine integrarsi. Ma il destino del popolo che egli deve condurre fuori dall'Egitto e dalla schiavitù richiede la traslazione del pio Mosè e la sua impaziente ricaduta nell'alba del rumore vocale e nella balbuzie. Allontanandosi indefinitamente dal suo epilogo, l'opera non può trovare conclusione, Aronne rimane abbagliato nella sua chiacchiera fiorita estranea a ogni cluster: l'effimera melodia lo ha risucchiato. L'opera si distanzia incessantemente dall'armonico. E non può terminare, perché è cominciata con la sua stessa conclusione, e poco prima che i musicisti ripongano i loro strumenti Mosè balbetta un'ultima volta "O Wort, du Wort, das mir felht (*Oh, parola, tu parola che mi manca*) ...".

Si potrebbe benissimo dire che Stockhausen ha cercato nel suo immenso ciclo operistico *Licht* (*Luce*) la più intima vicinanza possibile a un armonico originario, come una sorta di Big Bang di una cosmogonia, e che ha cercato l'irradiazione di questo armonico. Ed ecco dunque questa epopea fuori dal pensiero mitico ma totalmente nel vocabolario mitico, che si sviluppa in sette opere. Se questo lavoro grandioso parte infatti dal pensiero (o dalla base) di un armonico quasi illimitato, esso propone una conclusione esplicita attraverso l'intervento di un personaggio sconcertante, il "Folle", incarnazione delirante e gioiosa della musica che sembra impegnata a cancellare tutti i patimenti subiti per far posto a un mondo pacificato, irreal e utopico, che Stockhausen chiama "Jenseits" ("Oltre"): insomma, una conclusione possibile, anche se differita. Schönberg sospende in un sol colpo, con l'avvento improvviso del silenzio, ciò che la visione dell'armonico iniziale ha messo in moto. Stockhausen ritorna al fascino dell'artefatto melodico, anche se in modo parodistico a quanto pare.

In effetti, nessuno dei due inserisce davvero il germe dello spostamento nel cuore iniziale dell'armonico...

Torniamo, però, a tre drammaturgie fondamentali che evidenziano il travaglio essenziale dello spostamento.

Euripide nelle *Baccanti* mostra una serena e opaca tassonomia del reale nel microcosmo metaforico della città di Tebe. L'ordine del mondo è apollineo, tedioso: un armonico misero che richiede il suo slittamento. Un nuovo dio e un nuovo culto emergono allora dallo spazio straniero dell'Oriente: Dioniso. Egli riorganizzerà la tassonomia del mondo greco coinvolgendo dapprima le donne, in una modalità esuberante e violenta; ma questa modalità si rivela tale, esuberante e violenta, in ragione del filtro di uno sguardo superficialmente apollineo. La dinamica estremamente energica del nuovo culto si svolge sulle montagne vicino Tebe. Il passaggio dal sacro statico al sacro dinamico, ognuno con una sua netta coerenza, avviene attraverso il sacrificio rituale del capo tebano Penteo, ucciso e massacrato dalla sua stessa madre, adepta del nuovo culto. Fin dalle parole precise del prologo della tragedia, gli elementi della svolta sono chiaramente esposti da Euripide.

Eschilo nel *Prometeo incatenato* mostra l'infinita fertilità dello spostamento. Gli dei decidono di porre fine al vecchio e traballante ordine dominato da Crono; è il suo stesso figlio, Zeus, che guida la riorganizzazione del cosmo, ivi compreso quello dell'insoddisfacente specie umana. Ma i titani, semidei, si tirano indietro. Il più attivo e lucido di loro, Prometeo, si fa carico di proteggere gli uomini accelerandone la metamorfosi: dà loro il fuoco, il sapere, la conoscenza del tempo e dei numeri, la scrittura, l'agricoltura, la maestria con i cavalli, la navigazione, la medicina, la divinazione e la metallurgia. Di fronte a questa svolta iperbolica, Zeus chiede a malincuore a Efesto, uno dei suoi figli, di incatenare Prometeo sulla cima di una montagna dove un'aquila verrà a nutrirsi del suo fegato per l'eternità. Questa azione dell'uccello è vicinissima a quella del sacrificio dell'aruspice, gesto qui eternizzato, che interroga il futuro e poi lo conosce esaminando le viscere della vittima, in modo molto particolare il fegato, figurazione microscopica dell'universo. Anche qui il sacrificio di una vittima espiatoria era necessario per rifondare, in un'epoca remotissima, un armonico del cosmo dove il pensiero e la responsabilità degli uomini acquisiscono funzioni smisurate.

Eschilo mostra ancora, nella sua tragedia *Le Eumenidi*, un altro notevole spostamento, questa volta in un tempo più direttamente percepibile della Storia umana. La violenza che causava spargimenti di sangue e quindi squilibrava la comunità veniva riparata col sistema della vendetta perpetua, realizzato e guidato da divinità vendicative, le Erinni. Esse controllano, attivano e perpetuano il ciclo sociale degli omicidi per vendetta: così Clitennestra fa uccidere dal suo amante Egisto il marito Agamennone di

ritorno dalla guerra di Troia; ma suo figlio Oreste, incitato dalla sorella Elettra, uccide sua madre. Le Erinni dedicheranno quindi la loro energia a far rispettare la legge divina del taglione. Ma Oreste, sostenuto da Atena, dea del pensiero e della saggezza, invoca il tempo della riflessione e poi della discussione; lo ottiene e le Erinni si ritirano. È qui che nasce il tribunale degli uomini, con l'abbandono dell'imposizione degli dei, un tribunale umano dove si dibatte in contraddittorio prima di giudicare e condannare. In altre parole, nasce la città, cioè la comunità del confronto dialettico, con il suo primissimo tribunale, l'Areopago. Le Erinni, di fatto declassate, cambiano nome; gliene viene dato da quel momento in poi uno protettivo e cerimoniale, le Eumenidi, le "benevole". Anche qui il passaggio, fondamentale per gli esseri umani, verso l'organizzazione della comunità e della giustizia è avvenuto su una fitta trama di crimini la cui funzione di sacrificio espiatorio è moltiplicata; ma l'ordine del mondo ne esce completamente modificato e prende la via di un tutt'altro armonico. La Storia degli esseri umani non si arresta per questo, ma la sostanza del suo infinito trascorrere diventa totalmente diversa.

15 Le moyeu de la roue

Lulu, Elektra et Don Giovanni

Une conscience plus contemporaine arrive à envisager des personnes qui sont placées ou se placent, pour ainsi dire, au moyeu de la roue : tout comme l'exceptionnel Prométhée, au cœur du glissement de l'harmonique. En effet entraver sous chaînes Prométhée en haut de sa montagne distend à l'infini et l'instant et le geste du sacrifice dont la fonction est de déclencher le glissement de l'harmonique. C'est ce temps prométhéen béant qui devient finalement une hyperharmonique au sein de l'harmonique glissante. Cette hyperharmonique est la projection vers l'infini de la contradiction qui fait inclure le glissement au cœur de l'harmonique.

Cette contradiction longue est montrée au grand jour dans deux œuvres. Leurs personnages principaux, personnages inaugurant, mythiques et initiant, sont des femmes. Est-ce que d'ailleurs l'harmonique en glissement ne serait pas, par excellence, une parturition ? D'où peut-être une dimension androgyne du personnage de Prométhée...

Lulu, dans l'opéra de Berg qui porte en titre son nom, vit elle aussi un sacrifice sanglant permanent, du Professeur de médecine, son époux, au Peintre puis au docteur Ludwig Schön puis à Alwa, le fils de Schön, puis à Lulu elle-même que poignarde Jack l'éventreur, qui tue également la comtesse Geschwitz. Pour le montrer et, dirais-je presque, le mettre en oeuvre Berg écrit une partition constamment foisonnante et active, et simultanément statique : même si l'ascension sociale de Lulu dans la Mitteleuropa des années 1900 est triomphale, même si ensuite sa déchéance, symétriquement opposée, est massive, Berg déploie une musique constamment rayonnante telle une rosace de la cathédrale de Chartres ou un rite bacchique de la nouvelle taxonomie de Dionysos.

L'*Elektra* de Richard Strauss procède de même. L'avancée inéluctable vers le sacrifice expiatoire de Clytemnestre est une puissante progression. Mais la spectaculaire musique expressionniste de Strauss pérennise la violence sacrificielle. On a beau demander parfois de la lumière, des flambeaux, « Lichten ! Lichten ! » on ne sort pas d'une très douloureuse parturition à l'infini, du début à la fin de l'opéra.

Un siècle et demi plus tôt, l'écriture musicale, en particulier pour la grande dramaturgie sacrificielle qu'est l'opéra, ne dispose pas encore des moyens sophistiqués qu'ensuite Wagner, Debussy et l'École de Vienne lui inventent. Pourtant dans la puissante dramaturgie de *Don Giovanni*, Mozart organise la course à l'abîme de son personnage autour de deux épisodes musicaux prémonitoires des moments harmoniques sacrificiels. Peu après le début de l'opéra rapidement Don Giovanni assassine le Commandeur qui voulait protéger du viol sa fille. Mais ce sacrifice, très peu expiatoire, ne propose aucune résolution vers un glissement renouvelant tout ; ce meurtre cependant annonce le sacrifice, justement par la main de la Statue de pierre du Commandeur, de l'odieux Don Giovanni lui-même à la fin de l'opéra. Or l'itinéraire sacrificiel de cet insatiable bacchant préfigure un autre ordre du monde, une autre taxonomie sociale, deux fois : d'abord par le très curieux aria, presque statique, de la mort du Commandeur au début puis par le triomphal tutti des voix *Viva la libertà* à la fin du premier acte. Tous les deux se présentent comme des sortes d'harmoniques suspensives hors flux narratif, annonçant quelque nouvel ordre du monde, maçonnique peut-être, du Siècle des Lumières sûrement. Deux résurgences de toute première importance dans un tapis sonore abondant. Deux écueils granitiques au milieu de la mer en mouvement.

15 Il mozzo della ruota

Lulù, Elettra e Don Giovanni

Una coscienza più contemporanea arriva a immaginare delle persone che sono collocate, o si pongono, per così dire, al mozzo della ruota: proprio come l'eccezionale Prometeo, al centro del cambiamento dell'armonico. Infatti, incatenare Prometeo in cima alla sua montagna distende all'infinito sia il momento che il gesto del sacrificio, la cui funzione è quella di innescare lo spostamento dell'armonico. È questo tempo prometeico spalancato che alla fine diventa un iperarmonico all'interno dell'armonico in movimento. Questo iperarmonico è la proiezione verso l'infinito della contraddizione che porta a includere il cambiamento nel cuore dell'armonico.

Questa durevole contraddizione è portata alla luce in due opere. I loro personaggi principali, inauguranti, mitici e iniziatici, sono donne. L'armonico mobile non potrebbe, quindi, essere un parto per antonomasia? Da qui forse una dimensione androgina del personaggio di Prometeo...

Anche Lulù, nell'opera di Berg che porta per titolo il suo nome, sperimenta un continuo sanguinoso sacrificio, dal Professore di medicina, suo marito, al Pittore, al dottor Ludwig Schön, al figlio di Schön, Alwa, poi se stessa, pugnalata da Jack lo squartatore, che uccide allo stesso modo la contessa Geschwitz. Per mostrarlo e, direi quasi, per metterlo in atto, Berg scrive una partitura stabilmente esuberante e vivace e, contemporaneamente, statica: anche se l'ascesa sociale di Lulù nella Mitteleuropa dei primi del Novecento è trionfale, anche se il suo successivo declino, simmetricamente opposto, è imponente, Berg impiega una musica perennemente radiosa, come un rosone della cattedrale di Chartres o un rito baccchico della nuova tassonomia di Dioniso.

L'*Elettra* di Richard Strauss procede parimenti. L'inevitabile avanzamento di Clitennestra verso il sacrificio espiatorio è una progressione potente. Ma la spettacolare musica espressionista di Strauss perpetua la violenza sacrificale. Anche se talvolta si implora un po' di luce, torce, "Lichten! Lichten!" (*"Luce! Luce!"*), non c'è via d'uscita da un parto molto doloroso e interminabile, dall'inizio alla fine dell'opera.

Un secolo e mezzo prima, la scrittura musicale, specialmente per la grande drammaturgia sacrificale rappresentata dall'opera lirica, non poteva ancora

contare sui mezzi sofisticati che Wagner, Debussy e la Scuola di Vienna inventarono più tardi. Eppure, nella potente drammaturgia del *Don Giovanni*, Mozart organizza la corsa del suo personaggio verso l'abisso intorno a due episodi musicali che sono premonitori di momenti armonici sacrificali. Poco dopo l'inizio dell'opera, Don Giovanni uccide rapidamente il Commendatore che voleva proteggere sua figlia dallo stupro. Ma questo sacrificio, scarsamente espiatorio, non offre alcuna indicazione per una svolta che rinnovi tutto; questo omicidio, tuttavia, preannuncia il sacrificio, proprio per mano della statua di pietra del Commendatore, dello stesso odioso Don Giovanni alla fine dell'opera. Nondimeno l'itinerario sacrificale di questo insaziabile baccante prefigura due volte un altro ordine del mondo, un'altra tassonomia sociale: dapprima nella singolarissima, quasi statica aria della morte del Commendatore all'inizio, e poi nel trionfale *tutti* delle voci, *Viva la libertà*, alla fine del primo atto. Entrambi si presentano come degli armonici sospensivi fuori dal flusso narrativo, annunciando qualche nuovo ordine del mondo, forse massonico, certamente di stampo illuministico. Due risorgenze di estrema importanza in un tappeto sonoro molto ricco. Due scogli granitici in mezzo al mare in movimento.

16 Les personnes – carrefours

Bars, vie et migrant

J'en reviens au « *vocio* » du bar : ce mot italien, une sorte de singulier collectif assez voisin du féminin pluriel « *le voci* » (les voix), est tout à fait approprié pour désigner le « tapis sonore » du bar : l'ensemble de ce que les cordes vocales humaines produisent dans ce bar avec ses conversations, murmures, quelques interjections, commandes de consommation et, parfois, injonctions d'un écran de télévision, âneries qu'un certain anonymat du comptoir laisse pousser comme herbes toxiques. Assis à une terrasse de la Place du Cygne à Chartres, j'écoute le léger remuement – autre métaphore- des eaux variables du lac sonore tout autour de la cathédrale. Ce « *vocio* » n'est pas attribuable au seul bar, car cette place piétonnière est un lieu où on se croise et se salue, où l'on s'arrête pour esquisser debout une conversation. Tapis sonore mouvant, actif, légèrement imprévisible, comme le troisième mouvement de la *Sinfonia* de Berio. Le « *vocio* » du bar ou de la Place manifeste-t-il sa propre harmonique... Probablement oui.

De même chaque carrefour cherche son harmonique. Un carrefour est un lieu de croisements multiples, le plus souvent paisibles mais toujours avec au moins un risque d'erreur d'itinéraire, de collision, de mauvais sort. La densité du tapis sonore du carrefour se valide, se contient, se purifie : aussi bien dans les petites et grandes Antilles qu'à La Réunion, aussi bien à la croisée des chemins de campagne du Perche qu'au rond-point de banlieue on érige de petits autels animistes, des croix, un panneau publicitaire répugnant – fétiche animiste nocif – osant promettre bonheur par un achat matériel ; autels, objets d'envoûtement, on les remarque peu, ils sont universels pourtant. Les plus bavards au creux de leur propre silence de plastique, de papier et de plâtre peint sont les petits autels Saint-Expédit, à la Réunion : un édicule d'un demi mètre de haut le plus souvent où on entasse des petites effigies catholiques, dont le centurion romain saint Expédit qui avec ses milliers de légionnaires invisibles protège contre les démons (un culte purement local), des effigies hindouistes, des symboles musulmans, des signes de toute sorte de rites de l'Afrique et de l'Océan indien : qui passe là, les yeux et les oreilles ouverts, entend immédiatement les vœux, souhaits, formules, psalmodiés tous ensemble par et pour la petite foule des effigies, puis lui ajoute volontiers une bougie allumée. En somme une très nette harmonique située entre perception

visuelle et perception sonore. Mais seulement pour qui sait voir et entendre harmonique au carrefour.

*

Je salue les personnes-carrefours. Leur tête bourdonne de cent possibilités, de cent contradictions dont chacune voyage dans les temps de son enfance et de sa maturité et dans les strates de l'espace lointain et immédiat. Je les salue et les remercie car leur non-quiétude qui avive la sève de leur harmonique dans le creux de leur corps est majestueuse.

Je salue la femme qui ramasse sur la plage les débris de ces filets de pêche que les tempêtes, les courants et le frottement des écueils ont dilacérés à grand bruit, à grand tumulte au fur et à mesure des marées. De ces débris de filets, elle, Maité Tanguy, elle défait les nœuds ; elle en étire les bribes, elle les unit en un seul long fil dont varient les couleurs : le grand « vocio » animiste de l'océan entoure ses doigts, sa pensée, sa tête. Le fil qu'elle crée avec ses doigts patients est en voie de devenir l'harmonique de la vie des femmes et des hommes au creux des vagues. Car elle tisse le fil qu'avec les débris de filets elle a créé, elle le tisse sur son métier de tisserande, elle le tisse, et voici, par son écoute et par ses mains, l'élan agité de l'harmonique de la vie au profond des eaux salées.

Je salue l'homme au front creusé des rides de la concentration et de la préoccupation, qui taille le bois d'épicéa, le ponce, le rabote ; il affine le long trapèze de la table d'harmonie ; il y peint le décor floral comme un peintre d'herbier d'avant l'invention de la photographie. Les feuilles peintes ne se décolorent jamais mais sèches elles frémiront aux pincements des cordes qu'il tend. Il fait surgir des épicéas de la forêt de la montagne très lointaine le clavecin qu'un maître jouera ; déjà sur le plancher de bois de l'atelier l'instrument tremble devant l'inquiétude robuste de lui, le facteur de clavecin, qui dresse l'harmonique à venir de l'espace comme s'il précédait d'un péristyle de piliers-effigies non-quiets l'avènement d'un immense ciel lumineux et ténébreux de la pensée humaine, quelque *Clavier bien tempéré*.

Je salue le jeune médecin qui aide à mourir les incurables épuisés de souffrances ; il les écoute beaucoup, il leur parle un peu. Il soigne comme il peut dans son hôpital au cœur de l'Europe, cette terre sèche où l'on dissimule la mort et le lien humain, c'est-à-dire la générosité de la transmission à

quiconque sans contrepartie ; il parle clair, il parle peu. Son front est lisse. Son regard est franc, ses yeux sont profondément creusés par les soleils de la compassion. Il parle clair. Les soleils n'ont pas crevé ses yeux. Les soleils ont crevé l'avidité et la voracité qui auraient jadis pu germer dans ses yeux d'enfant comme sournois champignons d'Europe. Il a parlé aux soleils, ils ont compris et seuls ont clarifié, approfondi, affiné d'eux-mêmes sa sensibilité et sa pensée : il perçoit l'harmonique fondamentale de la parole qui dialogue et qui restaure le lien.

Je les salue tous les trois. Tous les trois qui sont des personnes-carrefours. L'inquiétude de l'harmonique les habite et les dresse dans le plein vent et dans la tempête. Tempête jamais ne les casse. L'harmonique ne casse pas.

Je salue aussi le quatrième non-quiet, l'Oromo chassé par la guerre civile de sa terre à la frontière de l'Ethiopie et du Kenya. Il connaît les paroles fondatrices de sa langue, de son peuple, de son espace, de sa chair. Il est frêle. En prison dans son pays, en prison en Lybie on l'a torturé : ses avant-bras et son cou sont creusés des cicatrices du chalumeau. En son esprit la confiance dans sa langue n'a jamais cessé de briller, grésillante, exacte harmonique de sa personne. Il a couru, il a fui, il a couru, il a rampé sous les barbelés des frontières, il a franchi à pied les crêtes des montagnes. Le voici dans ma vallée, silencieux, souriant, parlant très peu ma langue. Un maçon slovaque, qui est un généreux colosse, l'a pris en sympathie ; et son collègue, un tonitruant façadier catalan, et leur collègue, une Marseillaise hyperactive. Je le vois au milieu d'eux tous, qui l'ont embauché ; il apprend le métier de façadier. Homme en translation, étranger, homme indestructible, homme maigre aux yeux d'intelligence et de compréhension, le voici au centre de leur petit groupe sur le chantier ; il est l'harmonique de leur quatuor ; il est l'harmonique du chantier qu'ils entreprennent pour remettre en vie une vieille maison de galets de rivière dans ma ruelle. Le chant oromo qu'il fredonne certains matins sur l'échafaudage est pour nous tous l'harmonique de la ténacité et de l'espoir.

16 Le persone - crocevia

Bar, vita e migrante

Torno al "vocio" del bar: questa parola italiana, una sorta di singolare collettivo abbastanza vicino al femminile plurale "le voci", è assolutamente appropriata per designare il "tappeto sonoro" del bar: l'insieme di ciò che le corde vocali umane producono in questo bar con le sue conversazioni, i mormorii, qualche esclamazione, le richieste di consumazioni e, a volte, le ingiunzioni da uno schermo televisivo, sciocchezze che un evidente anonimato del banco lascia crescere come erbe tossiche. Seduto su una terrazza in Place du Cygne a Chartres, ascolto il leggero agitarsi - un'altra metafora - delle acque variabili del lago sonoro che circonda la cattedrale. Questo "vocio" non è attribuibile solo al bar, perché questa piazza pedonale è un luogo dove le persone si incontrano e si salutano, dove si fermano a fare conversazione. Un tappeto sonoro in movimento, attivo, leggermente imprevedibile, come il terzo movimento della *Sinfonia* di Berio. Il "vocio" del bar o della piazza che esprime il proprio armonico... Probabilmente sì.

Allo stesso modo, ogni incrocio cerca il suo armonico. Un incrocio è un luogo di molteplici intersezioni, il più delle volte pacifiche, ma sempre con almeno il rischio di un percorso sbagliato, di una collisione, di sfortuna. La densità del tappeto sonoro dell'incrocio acquista validità, si contiene, si purifica: tanto nelle piccole e grandi Antille che nell'isola della Riunione, tanto all'incrocio dei sentieri di campagna del Perche che alla rotonda di periferia, si erigono piccoli altari animisti, delle croci, un ripugnante cartellone pubblicitario - un nocivo feticcio animista - che promette felicità attraverso un acquisto di beni materiali; altari, oggetti che affascinano, li si nota appena, eppure sono universali. I più loquaci nel loro silenzio di plastica, di carta di e di gesso dipinto sono i piccoli altari di Saint-Expédit nell'isola della Riunione: un'edicola, alta di solito mezzo metro, dove sono ammassate piccole effigi cattoliche, tra cui il centurione romano Saint Expedit che con le sue migliaia di legionari invisibili protegge dai demoni (un culto puramente locale), effigi induiste, simboli musulmani, segni di ogni sorta di riti provenienti dall'Africa e dall'Oceano Indiano: chi passa di lì con occhi e orecchie aperte, sente subito gli auguri, i desideri, le formule rituali, cantati tutti insieme da e per la piccola folla di effigi, e poi vi aggiunge volentieri una candela accesa. Insomma, un armonico molto chiaro tra percezione visiva e percezione sonora. Ma solo per chi sa vedere e sentire l'armonico all'incrocio.

*

Saluto le persone-crocevia. Nelle loro teste ronzano cento possibilità, cento contraddizioni, ognuna delle quali viaggia attraverso i tempi della loro infanzia e della loro maturità e attraverso gli strati dello spazio lontano e immediato. Li saluto e li ringrazio perché la loro non-quietudine, che ravviva la linfa del loro armonico nel profondo dei loro corpi, è maestosa.

Saluto la donna che raccoglie sulla spiaggia i resti di quelle reti da pesca che le tempeste, le correnti e lo sfregamento delle scogliere hanno dilacerato con grande fragore, con grande tumulto nell'alternarsi delle maree. Lei, Maité Tanguy, scioglie i nodi di questi brandelli di rete; ne tende i pezzi e li unisce in un unico lungo filo di vari colori: il grande "vocio" animista dell'oceano circonda le sue dita, il suo pensiero, la sua testa. Il filo che crea con le sue dita pazienti si avvia a diventare l'armonico della vita delle donne e degli uomini nella cavità delle onde. Perché lei tesse il filo che ha creato con gli scarti delle reti, lo tesse sul suo telaio, lo tesse, ed ecco, attraverso il suo ascolto e le sue mani, lo slancio inquieto dell'armonico della vita nelle profondità dell'acqua salata.

Saluto l'uomo dalla fronte scavata dalle rughe della concentrazione e della preoccupazione, che taglia il legno di abete, lo smussa, lo pialla; affina il lungo trapezio della tavola dell'armonia; vi dipinge la decorazione floreale come un pittore di erbari prima dell'invenzione della fotografia. Le foglie dipinte non scoloriranno mai, ma, anche secche, fremeranno alle sollecitazioni delle corde che egli tende. Il clavicembalo che un maestro suonerà, fa spuntare abeti rossi nella foresta sulla montagna lontana; già sul pianale di legno della bottega lo strumento tremola davanti all'ansia robusta del costruttore, che delinea l'armonico futuro dello spazio come se anticipasse da un peristilio di colonne-effigi non-quiete l'avvento di un immenso cielo luminoso e tenebroso del pensiero umano, qualche *Clavicembalo ben temperato*.

Saluto il giovane medico che aiuta a morire gli incurabili stremati dalla sofferenza; li ascolta molto, parla un po' con loro. Guarisce come meglio può nel suo ospedale nel cuore dell'Europa, quella terra arida dove si dissimula la morte e il legame umano, cioè la generosità della comunicazione con chiunque senza contropartite; parla chiaro, parla poco. La sua fronte è liscia. Il suo sguardo è sincero, i suoi occhi sono profondamente scavati dai soli della compassione. Parla in modo chiaro. I soli non hanno trafitto i suoi

occhi. I soli hanno sgranato l'avidità e la voracità che un tempo avrebbero potuto germogliare nei suoi occhi di bambino come subdoli funghi d'Europa. Ha parlato ai soli, loro hanno capito e solo loro hanno chiarito, approfondito e raffinato la sua sensibilità e il suo pensiero: egli percepisce l'armonico fondamentale della parola che dialoga e ripristina il legame.

Li saluto tutti e tre. Tutti e tre sono persone-crocevia. La trepidazione per l'armonico li abita e li solleva in pieno vento e nella tempesta. La tempesta non li abbatte mai. L'armonico non si spezza.

Saluto anche il quarto non-quieto, l'Oromo cacciato dalla guerra civile dalla sua terra al confine tra Etiopia e Kenya. Egli conosce le parole fondanti della sua lingua, del suo popolo, del suo spazio, della sua carne. È fragile. In prigione nel suo paese, in prigione in Libia è stato torturato: i suoi avambracci e il suo collo sono stati sfregiati di cicatrici dalla fiamma ossidrica. Nel suo spirito la fiducia nella sua lingua non ha mai smesso di brillare, sfrigolante, vero armonico della sua persona. Ha corso, è fuggito, ha corso, ha strisciato sotto il filo spinato delle frontiere, ha attraversato a piedi le creste delle montagne. Eccolo nella mia valle, silenzioso, sorridente, che parla poco la mia lingua. Un muratore slovacco, che è un generoso colosso, lo ha preso in simpatia; così il suo collega, un possente ristrutturatore di facciate catalano, e la loro collega, una marsigliese iperattiva. Lo vedo in mezzo a tutti loro, che lo hanno assunto; sta imparando il mestiere di muratore. Uomo in movimento, straniero, uomo indistruttibile, magro con occhi intelligenti e comprensivi, eccolo al centro del loro piccolo gruppo in cantiere; egli è l'armonico del loro quartetto; è l'armonico del cantiere che stanno avviando per riportare in vita una vecchia casa fatta di ciottoli di fiume nel mio vicolo. Il canto oromo che egli intona alcune mattine sulle impalcature è per tutti noi l'armonico della tenacia e della speranza.

L' ÉCOUTE
II
(2022)

LES SONS SANS TRI

1

Le brouillard là-haut
La langue du Grand Sorbier

2

Ecoute 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

L'ASCOLTO

II

(2022)

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

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 Sinaï. 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.

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.

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.

11

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 calligrafato 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.