

## *Un Ange est passé / J'entends des voix*

IGNACIO BARCIA

La parole écrite nous oblige à faire la moitié du chemin à sa rencontre. Encore gardera-t-elle toujours l'objectivité et la fixité inanimée de ce qui a été dit, de ce qui, désormais, est pour soi et en soi. Tandis que par l'ouïe nous recevons la parole ou la plainte, le murmure qui nous est destiné. La voix du destin est bien plus audible que n'est visible son image.

María Zambrano, *Les Clairières du bois*, Éditions de l'éclat, 1989, p. 17

Lorsque, quelques minutes après, nous entendîmes le train quitter la gare, nous commençâmes à scander ce que nous pensions qu'il disait, « À U-GAN-DA, À U-GAN-DA », alors que la locomotive semblait se joindre à notre ritournelle avec un sifflement prolongé et une traînée de fumée dans le ciel.

Ngũgĩ wa Thiong'o, *Dreams in a Time of War: a Childhood Memoir*, Harvill Secker, 2010

*(Il brandit sa canne à deux mains et fracasse la suspension. Le dernier éclair livide du temps jaillit, dans les ténèbres qui suivent l'espace s'effondre, verre brisé, maçonnerie qui croule.)*

LE BEC DE GAZ : Ppfungg !

James Joyce, *Ulysse*, Gallimard, 1957, p. 831

*Elle sonna et fit apporter des rafraîchissements ; elle mettait la maison en branle.*

Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Seuil, 1995, vol. I, p. 391

Mmmmmmmmmmm, combien de temps résistes-tu sous l'eau ? John Cage, qui ne fit qu'écouter les sons du fonctionnement de son système nerveux et de sa circulation sanguine, retint-il sa respiration au cours de son célèbre séjour dans cette chambre anéchoïque ? Si nous considérons, comme le souligne Alain Corbin, que « le silence est une présence dans l'air »<sup>1</sup>, nous pouvons peut-être avancer une paraphrase risquée et dire que *le (non)silence de Cage est surestimé*. Le silence existe et il n'est pas la conséquence d'un vide ou d'une quiétude extrêmes, ou de l'absence totale de son, mais c'est une présence dense qui est là, dans l'air, c'est un état, une condition qui n'est pas plus en lien avec le domaine physique qu'avec le domaine psychique. On pourrait dire du

1

Alain Corbin, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Albin Michel, Paris, 2019, p. 13.





cric, cric, cric,... et derrière les bruits environnants, murmure des mots et des phrases de toutes sortes blabla-blablaba-bla. Sur un écran dans la même salle, on peut contempler une vidéo dans laquelle quelqu'un frappe sur un mur comme on frappe à une porte toc...toc-toc-toc... toc-toc... en émettant un texte en code morse.

Au fond de l'exposition, des flèches sont clouées sur un mur où sont projetées des images de nuages, de flèches clouées dans l'air. Pascal Quignard dit que « La proie qui tombe est au son de la corde de l'arc ce que la foudre est au son du tonnerre »<sup>10</sup>, l'arc est « la mort à distance », inexplicable, une mort « aussi invisible qu'une voix »<sup>11</sup>; l'arc d'Apollon blesse à distance de même que sa parole<sup>12</sup>.

Dans le *Paradis*, Dante parle d'une flèche qui atteint sa cible avant que la musique de l'arc n'ait cessé. Le vibrato persiste en nous après le son. Peut-être que cette durée est ce qui nous rapproche le plus de cette insinuation spéculative selon laquelle il a des valeurs et des énergies dans la personne humaine – et « per-sonare » signifie très précisément « résonner au travers » – qui transcendent la mort<sup>13</sup>.

fiusssssssssssssssssssssssssssss - clac - boinnnnnnnnnggg

C'est sur ce fond de silence dense, souligné par des murmures, des soupirs, des coups, des images et des allusions sonores à l'exposition *Vestiges d'un ici, vestixios de si*, qu'a lieu, le premier juin deux-mille dix-neuf l'opéra *Euphoria*, une œuvre conçue par Loreto Martínez Troncoso et le compositeur Ramón Souto spécifiquement pour l'espace de l'exposition. Mais l'espace se transcende, comme si, arrivé à un moment critique, tout éclate à cause de l'augmentation de la pression du silence condensé.

*Euphoria* est construit en vingt-sept scènes qui se déroulent en partant d'une esplanade à l'extérieur, derrière le musée, puis en entrant par l'auditorium, en s'attardant dans les salles de l'exposition et, après un arrêt dans le vestibule, il se termine par un épilogue dans l'entrée principale. Parfois, au cours de la partie centrale de l'opéra, plusieurs événements sonores se produisent de manière simultanée et dans des endroits différents ; il n'y a donc pas d'écoute homogène possible, personne n'entend la même chose, personne n'entend mieux ou moins bien. Le son et le silence vont et viennent, croissent et diminuent. Ce que l'on entend dépend de l'endroit où nous sommes et de l'angle vers lequel nous sommes tournés. L'accent est mis sur l'écoute à *partir de*, *au travers de*, ou *en dépit de* ; on peut entendre beaucoup, peu, ou, sans plus, on peut ne rien ou quasiment rien entendre ; différentes situations surgissent : l'écoute sans la vue, la vue

10  
Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Calmann-Lévy, Paris, 1996.

11  
*Idem.*

12  
« Parmi les mythes grecs, il est significatif qu'Apollon ait été associé à des épithètes comme « archer », « sagittaire », « exact » : sa flèche se dirige au centre de la vérité et manifeste la distance physique entre les dieux et les hommes. On disait, comme avec ses paroles, qu'il était capable de blesser à distance ; ses flèches étaient porteuses de maladies, c'est avec elles qu'il a combattu les Géants et les achéens, comme il est décrit dans l'Iliade. [...] L'arc et la flèche impliquaient de couvrir la distance et d'atteindre le centre divin ; le projectile traverse le ciel, comme le font le vajra hindouiste ou la foudre de Zeus ». Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Acanalado, Barcelona, 2012, p. 191.

13  
George Steiner, *Réelles présences. Les Arts du sens*, Gallimard, Paris, 1991.

14  
Italo Calvino, « Un roi à l'écoute », dans *Sous un soleil jaguar*, Seuil, Paris, 1990, p. 66.

15  
Ramón Andrés, *Johann Sebastian Bach: Los días, las ideas y los libros*, Acanalado, Barcelona, 2005, p. 40.

16  
Eugenio d'Ors, *El Valle de Josafat*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1946, p. 98.

sans l'écoute, la vue de ce que l'on écoute, l'écoute de ce que l'on voit. Chaque auditeur est susceptible de passer par chacune d'elles, qu'il soit immobile ou en mouvement ; une chose est sûre : personne ne peut tout écouter, mais tout est susceptible d'être écouté.

Cette diversification des possibilités d'écoute est liée à la dimension spatiale de l'œuvre et à l'intension avouée des deux auteurs d'activer, grâce à elle, le bâtiment. Dans le conte *Un roi à l'écoute*, d'Italo Calvino – auteur dont un texte est chanté dans l'opéra – le palais du roi est une machine qui permet l'écoute de ce qui a lieu dans l'édifice lui-même, qui produit ses propres sons et assimile ceux que produisent ses habitants.

Le palais est une construction sonore qui tantôt se dilate, tantôt se contracte, tenue serrée comme par un nœud de chaînes. Tu peux le parcourir en te laissant guider par les échos, en localisant craquements, grincements, imprécations, en suivant à la trace souffles, bruissements, marmottements, gargouillements<sup>14</sup>.

Dans son étude vaste et savante sur Bach, Ramón Andrés s'appuie sur Luigi Nono pour expliquer la différence entre l'écoute multi-spatiale et hétérogène du baroque, et l'écoute homogène et linéaire qui se produit dans un théâtre ou un auditorium conventionnel de nos jours :

Pour reprendre l'expression de Luigi Nono, la musique était autrefois conçue pour « lire » l'espace et pour le retransmettre à l'auditeur, et vice-versa, pour que cet espace puisse dévoiler le son à celui qui l'écouterait. En abordant cette relation physique entre la matière et la propagation des ondes, en prenant comme exemple les expérimentations de Giovanni Gabrieli menées à Saint-Marc de Venise, Nono observait que la musique cherchait toujours de nouveaux espaces, ce qui créait des effets multiples, des ascensions et des descentes qui élargissaient la composition, l'enrichissaient, chose qui a peu à peu disparu avec l'homogénéisation spatiale des salles de concert et de théâtre. Cette géométrie unifiée, ainsi que l'appelait le musicien italien, a entraîné une perte de la multi-spatialité, et par conséquent une réduction des sons, c'est-à-dire des « sens » de l'audition<sup>15</sup>.

Des années avant, Eugenio d'Ors évoque la profondeur de la musique de Bach et observe : « ... mais il n'est pas aveugle. Il sait non seulement représenter les choses dans l'espace (après tout, voilà ce qu'on appelle l'intelligence), mais il fournit aussi aux auditeurs de magnifiques associations spatiales. »

<sup>16</sup> L'allusion à la musique comme *architecture en mouvement* lui fait toujours penser à Bach et, toujours, c'est « l'image d'une auguste cathédrale »<sup>17</sup> qui lui apparaît. Plus loin, il précise : « Parfois, surtout pendant les concerts, j'ai été sur le point de me corriger et de remplacer cathédrale par palais. Mais non. »<sup>18</sup>

17  
*Idem.*

18  
*Idem.*

L'actrice Emmanuelle Laborit, sourde profonde de naissance (sourde comme un pot), parle dans un texte autobiographique de la préoccupation de sa famille quant à la possibilité que sa sœur naisse sourde comme elle, bien que, au cours de la grossesse, la mère savait qu'il n'en serait pas ainsi : « Maman claquait une porte, par exemple, et elle sentait le bébé réagir, lui donner un coup de pied. »<sup>19</sup> Zaaaaassss

19  
Emmanuelle Laborit, *Le Cri de la mouette*, Robert Laffont, Paris, 1994.

20  
Eugenio Trías, *La imaginación sonora: argumentos musicales*, Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 533.

Eugenio Trías écrit, à propos de Giacinto Scelsi, compositeur qui laisse les sons aller à leur guise, qui les laisse vaguer à leur aise, s'étendre, et disparaître comme s'il s'agissait d'un gaz pfsssssssssssssssssssssssss :

Le son aime ce qui est rond. C'est dans la rondeur de l'utérus que naît et croît, enveloppée d'une double membrane, l'oreille fœtale, noyée dans le liquide salin. L'ouïe s'élargit en cercles ; la *phôné* se dilate en ondes de propagation élastiques. Dans l'ontogénèse humaine, ce phénomène a lieu d'abord dans et à travers l'eau ; ensuite, il s'étend à l'air<sup>20</sup>.

*Phôné* (*Φωνή*) est un terme qui peut se référer au son en général, mais surtout à la voix, et à la voix articulée : le mot. L'enfant à naître entend déjà les voix de l'extérieur. Une voix en particulier, celle de notre mère, sera l'une des premières choses que nous entendrons, un son que nous reconnaitrons quand, une fois nés, nous serons immergés dans le milieu aérien. Naître, c'est passer de la protection d'un environnement fermé homogène, liquide et obscur, à l'exposition dans un espace ouvert, aérien et lumineux ; accoucher, c'est « donner le jour ». Mais le processus de la naissance ne se termine que lorsque le nouveau-né commence à respirer – son cœur bătait déjà depuis longtemps – et qu'il peut crier ; ses pleurs ouiiin, ouiiin !, c'est-à-dire sa voix, qui ensuite sera parole, est l'annonce qu'il vient de naître. Baltasar Gracián se demande : « Quelle sera cette vie, qui commence entre les cris de la mère qui la donne, et les pleurs de l'enfant qui la reçoit ? ».

Et, même si le signe de la mort n'est plus celui d'un cœur qui a cessé de battre ou celui de l'absence de respiration, mais est devenu celui de l'absence d'activité cérébrale, mourir ce sera toujours expirer, expulser l'air des poumons, et puis se taire, tomber dans le silence.

*Euphoria* commence avec l'arrivée d'un camion de pompiers dont la sirène crie déjà dans le lointain :

...PIIIN-POOON !, PIIIN-POOON !, PIIIN-POOON !, PIIIN-POOON !,  
PIIIN-POOON !, PIIIN-POOON !, PIIIN-POOON !, PIIIN-POOON !, PIIIN-  
POOON !, PIIIN-POOON !...

Un réservoir métallique est rempli d'eau à l'aide du camion de pompiers puis, mis à côté d'un autre du même genre, c'est alors qu'on commence à transvaser l'eau glou !, glou !, glou ! pendant que deux percussionnistes donnent des coups sur les deux bidons avec des baguettes. plaf ! clonc ! clonc ! tac, tac !

Ensuite, une fois terminé ce préambule, *Euphoria* entre dans le musée. Presque personne ne remarque à ce moment qu'un grand compresseur garé à l'extérieur entre en marche brouuum, brouuum, et commence à insuffler de l'air dans l'édifice pshhhhhhhhhhh par le biais d'un long conduit qui s'engouffre par une porte dérobée, descend des escaliers et, une fois dans le sous-sol, traverse des zones de service et arrive dans la dernière salle de l'exposition où il activera différents dispositifs sonores.

Le palais du roi du conte de Calvino es aussi intriqué et complexe qu'un corps : des conduits à la logique embrouillée, ou toute simple comme une ramification, des connexions d'idée et des connexions de voûtes, de murs, d'orifices d'entrée et de sortie, des circuits, des caisses de résonance, des supports, des piliers, des ouvertures de ventilation, des réserves, des citernes... On comprend ce qu'est *Euphoria* grâce à cette image d'un conduit qui, comme une espèce d'embout nasal, pénètre dans l'édifice-corps pour l'activer en lui insufflant de l'air depuis l'extérieur, et pour le mettre en condition de parler bla, bla, bla..., ou de gémir, de crier AAAAAAAAH !, de grogner grrrrr, de pleurer ouiiin !, ouiiin !, de susurrer, de se racler la gorge, hum, hum, parfois de chançonner lalalalaaala, de murmurer, de chuchoter, de trembler, de vibrer... Il n'y a pas de voix sans respiration. Les mots sont humides. « La voix hydrate ce qu'il y a de plus sec dans le texte »<sup>21</sup>.

21

« The Voice Hydrates the Driest of Texts », dans Kenneth Goldsmith, *Theory*, Jean Boîte Éditions, Paris, 2015, sans pagination. Traduit par l'auteur.

22

Henri Michaux, *La Vie dans les plis*, Gallimard, Paris, 1949 p. 68.

Dans la scène VIII d'*Euphoria*, on chante le texte d'Henri Michaux *La statue et moi*, où est décrite l'impossibilité d'apprendre à marcher à une statue. « Hélas, ce n'est jamais exactement pareil. Ou le pied, ou la cambrure, ou le port, ou le style, il y a toujours quelque chose de manqué et le départ tant attendu ne peut avoir lieu »<sup>22</sup>. Les statues ne marchent pas, les statues ne parlent pas. Les statues simplement sont, et se taisent ; elles sont sèches.

Selon Pline l'Ancien, le premier portrait en relief fut réalisé à Corinthe par le potier Boutadès de Sycione, « à cause d'une de ses filles, qui était amoureuse d'un jeune garçon ; quand celui-ci dut partir à l'étranger, elle traça une ligne autour de l'ombre de son visage, projetée sur un mur grâce à la lumière d'une lucarne et, à partir de cette ligne, son père la façonna en argile puis la mit au





