

*Les sons n'ont pas de lieu*

pour piano (quatre mains) et électronique.

5'

Au début du roman *Du côté de Guermantes*, le narrateur de *La Recherche* rend visite à son ami Saint-Loup à la garnison de Doncières. Peu après leur retrouvailles, Saint-Loup annonce à Marcel qu'il doit parler à l'un de ses supérieurs et le prie de l'attendre dans sa chambre. Suivent quelques pages au cours desquelles le narrateur fait de cette chambre une expérience proprement *acousmatique*, c'est-à-dire portée sur des sons dont il ne voit pas les sources. Le crépitement du feu lui fait halluciner une présence humaine, tandis que le tic-tac de la montre de Saint-Loup, difficile à localiser, ne parvient à se stabiliser que par la vue de la montre en question. « Les sons n'ont pas de lieu », écrit alors Proust, ils sont tout à la fois devant, derrière, à droite, à gauche : partout et nulle part. Dépouillés de leur ancrage spatial, ils n'en sont que davantage sujets à la fuite, la dérobaude, la disparition. Le son n'existe que pour celui qui le perçoit : pour le sourd, ou bien le malade à qui l'on a mis des bouchons dans les oreilles, le monde apparaît comme un théâtre de mouvements muets. Si le motif du bouchon d'oreille n'est pas sans faire écho à la vie personnelle de Proust, dont on connaît la phobie des sons indésirables – la chambre capitonnée de liège du 102 boulevard Haussmann est entrée dans la mythologie proustienne, au même titre que la pelisse à col de loutre –, il prend ici un tour étonnamment musical. Ces petites boules ouatées, écrit Proust, ont la vertu de permettre au sujet de *moduler* lui-même son rapport au monde : « en augmentant, en relâchant les tampons d'ouate, c'est comme si on faisait jouer alternativement l'une et l'autre des deux pédales qu'on a ajoutées à la sonorité du monde extérieur ».

Tout le projet de la pièce *Les sons n'ont pas de lieu* est né de cette dernière phrase, qui m'a amené à imaginer, poétiquement, une situation musicale où le piano (avec ses deux pédales) aurait le pouvoir de moduler la présence des sons du monde, de les faire apparaître et disparaître selon divers degrés de filtrage. Tour à tour boîte de Pandore, prothèse déformante ou caisse de résonance, le piano, augmenté d'un clavier électronique, accueille ici un ensemble de sons fixés inspirés du texte : non seulement le crépitement du feu et le tic-tac de la montre, mais aussi la multitude de sons imaginés ou convoqués par Proust à titre d'exemple : le bruissement des pages que l'on tourne en lisant, le bourdonnement régulier du tramway dans la rue, les arpèges de piano « turbulents » d'une jeune voisine à l'étage du dessus... Tout ce vivarium sonore est soumis à un va-et-vient capricieux, erratique, entre le « plein soleil du son » et le son assourdi, entre la présence et la trace, entre le caractère intrusif du son et sa part enveloppante. La situation de faux quatre-mains – une interprète au clavier, l'autre dans la caisse de résonance, à même les cordes – permet de développer une hyperacousie des sons les plus ténus, qui sont ici considérablement grossis, hyperbolisés, diffractés dans des jeux de miroirs. Une

brève citation (phonographique) de la douzième *Etude* op. 25 de Chopin, en écho au piano enfiévré du texte de Proust, provoque une bascule dans la construction de la pièce, introduisant le jeu de piano traditionnel parmi la collection de sons du dehors. Apparaît alors, dans l'ombre portée des assauts de plus en plus agressifs de sonorités dépouillées de leur enveloppe réaliste, l'image acoustique d'un monde dont les choses seraient réduites au silence, un monde ouaté et en définitive rassurant jusque dans son écroulement même, où « la vulgarité d'aucun bruit » ne viendrait ternir « la chasteté du silence ».