

IV. PAUSES ET SOUPIRS (PHÉNOMÉNO-LOGIQUE MUSICALE DES SILENCES)

« Ces silences soudains qui sont le secret des poètes, ces images comme suspendues entre ciel et terre, auxquelles on a envie de tendre le poing, pour voir si elles ne viendraient pas s'y poser, ainsi que des oiseaux farouches. »

Georges Bernanos

Opérons une pause dans notre présentation systématique du monde-*Musique* pour nous attacher à une petite monographique phénoménologique sur les silences en musique.

1 – UNE MARÉE MONTANTE DE SILENCES

« Seule la mer des silences... » Jean Barraqué

À lire une partition, la musique peut apparaître comme un océan de silences. Qui plus est, l'histoire musicale semble en faire une marée montante.

Comparons ainsi la part du silence dans les quinze premières mesures de chacune des six œuvres orchestrales suivantes, réparties sur un peu plus de deux siècles :

- La première *Suite* pour orchestre de Jean-Sébastien Bach
- La *symphonie* n° 104 de Haydn
- La première *symphonie* de Schumann
- La troisième *symphonie* de Brahms
- *La Mer* de Debussy
- La *symphonie* op. 21 de Webern

L'évolution du pourcentage des tactus où un pupitre reste silencieux est éloquente :

	Baroque	Classique & romantique				Moderne	
	Bach	Haydn	Schumann	Brahms	Debussy	Webern	
% de silences	0 %	44 %	41 %	42 %	70 %	78 %	

On part ainsi d'une situation où, chez Bach, tous les pupitres jouent à tout instant pour s'installer ensuite, pendant plus d'un siècle, dans une

répartition relativement stable des silences : en moyenne chaque instrument reste désormais silencieux un peu plus de 2/5 du temps. Le ^{xx}e siècle marque une brusque augmentation de ce pourcentage – les silences deviennent largement majoritaires dans la partition – pour culminer dans l'œuvre de Webern avec des instruments silencieux plus de 4/5 du temps^A.

Bach-Webern

On connaît la plaisanterie qu'un Cage tirera de cette « évolution historique » : l'avenir de l'œuvre musicale serait à l'exact envers de ce que faisait Bach : au silence à 100 % ! D'où sa pièce entièrement silencieuse 4'33"...

Par-delà cette potacherie, comment se repérer dans cette « mer de silences » ? Finalement, à proliférer ainsi, le silence deviendrait-il musicalement « banal^B » ?

A. Les différents groupes instrumentaux connaissent des évolutions sensiblement contrastées. Par exemple, le silence des cordes est beaucoup moins important que celui des bois ou des cuivres (Webern exclus)...

B. Conformément à la déclaration niaise de Xenakis : « *Le silence est banal.* » (*Arts/sciences. Alliances*, Casterman, 1979, p. 134).

2 – PHÉNOMÉNO-LOGIQUE

«Lacan caractérise l'architecture comme organisation autour du vide, et donne le temple comme exemple. On pourrait aisément en déduire que la musique organise le silence au sens où la voix est une guise de la Chose, du vide.»

François Regnault

La logique proprement musicale du silence doit être comprise comme une phénoméno-logique (ou logique phénoménale) des silences.

En effet, le silence sera musicalement abordé comme phénomène appréhendable selon la pince d'un *comment cela s'inscrit* et d'un *comment cela s'entend*.

D'où une première distinction entre silences *acoustiques* et *musicaux* dans la musique, distinction opérée selon les deux versants de notre pince phénoméno-logique :

- d'un côté les silences musicaux vont s'écrire à la lettre quand les silences acoustiques intervenant en musique ne seront au mieux que notés ;
- d'un autre côté les silences musicaux vont ouvrir à une écoute musicale possible quand les silences acoustiques ne seront en musique qu'entendus sans que ceci pour autant leur confère un sens musical véritable.

Au total, les silences musicaux vont relever d'une pince réduite entre écriture et écoute quand les silences acoustiques intervenant en musique relèveront de la pince générale d'une *inscription* et d'un *entendre*.

3 – LES SILENCES ACOUSTIQUES EN MUSIQUE

«J'ai cessé de croire aux "grands événements" qui s'accompagnent de hurlements et de fumée. Les grands événements, ce ne sont pas nos heures les plus bruyantes, mais les heures du plus grand silence. Ce n'est pas autour des inventeurs de vacarmes nouveaux, c'est autour des inventeurs de valeurs nouvelles que gravite le monde; il gravite en silence. [...] Les paroles les plus silencieuses sont celles qui apportent la tempête. Les pensées portées sur des pattes de colombe mènent le monde.» Nietzsche

Commençons par ce qui est musicalement le plus facile à appréhender et distinguons trois formes proprement acoustiques de silence en musique :

Le silence de l'instrumentiste : il s'agit là qu'il ne joue pas et ne fasse pas de bruits parasites. Appelons ce faire silence un *se taire*.

Le silence de l'instrument : il s'agit ici que l'instrument ne résonne pas indûment. Appelons ce faire silence un *étouffer*.

Le silence du lieu : il s'agit ici que la salle, le public, les non-musiciens comme les musiciens arrêtent leurs bavardages et limitent leurs toux. Appelons ce faire silence un *neutraliser*.

Ces trois types acoustiques de silence vont donner lieu à des inscriptions musicales différentes.

◇ Le premier va être noté (par un blanc, ou un *tacet*) plutôt qu'écrit.

◇ Le second sera également noté (par un mot – « étouffer » – ou un signe – « * » indiquant un lever de pédale *sostenuto* –, etc.).

◇ Le troisième, qui va de soi, ne sera pas même inscrit.

À proprement parler, ces silences acoustiques n'ont pas vraiment de sens musical. Ils interviennent comme frontière *extérieure* de l'activité musicale, comme condition négative (il s'y agit de ne pas gêner la musique).

4 – LES SILENCES PROPREMENT MUSICAUX

*« J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable.
Je fixais des vertiges. »* Arthur Rimbaud

Les silences proprement musicaux diffèrent des silences acoustiques en premier lieu par le fait qu'ils s'écrivent à la lettre.

Une place vide

*« Le bâton fait silence, la pierre fait silence, et le silence n'est pas un silence,
aucun mot ne s'y est tu ni aucune phrase, c'est juste une pause, c'est un trou de
paroles, une place vacante. »* Paul Celan

La lettre musicale de silence équivaut – on l'a vu – à la lettre mathématique Ø : elle marque une place vide.

St Augustin, à une époque où le silence musical ne s'écrivait pourtant pas encore – il faudra attendre pour cela le treizième siècle – avait déjà relevé l'intérêt de compter et décompter les silences dans un mètre poétique^A si l'on voulait conserver la structuration métrique du temps en vers et en pieds.

A. Voir, dans son *De Musica* au Livre III, « la théorie des silences » (VII, 16-17) et « Comment mesurer les silences ? » (VIII, 18)...

St Augustin concluait alors son examen « des temps de silence fixes dans les mètres » par cette directive : « *Le silence ne peut avoir moins d'un temps ni plus de quatre temps*^A. » Autant dire que pour lui le silence *poétique* devait se maintenir entre la noire et la ronde, donc entre ce que nous appelons en musique le *soupir* et la *pause*.

Nous allons voir que nos silences proprement musicaux occupent une échelle temporelle plus vaste.

Deux types de lettres musicales

« *Je suis maître du silence.* » Arthur Rimbaud

Les deux lettres musicales de silence se nomment *soupir* (‡) et *pause* (–).

À partir de cette distinction nominale, différencions les fonctions musicales assumées par les silences écrits.

Deux pôles

« *La sigüiriya gitane commence par un cri terrible. Un cri qui divise le paysage en deux hémisphères égaux; puis la voix s'arrête, pour laisser place à un silence impressionnant et mesuré. Un silence où fulgure le visage d'iris brûlant qu'a laissé la voix dans le ciel.* » Federico Garcia Lorca

Polarisons les différents silences musicaux selon deux types.

Le premier type de silence musical laisse se déployer l'interaction entre l'instrument rayonnant et son écho dans la salle, il laisse agir l'ombre du son. Ce silence est relativement bref (disons moins de trois secondes^B), sa brièveté indiquant *qualitativement* un silence homogène car réductible à une seule dynamique (par exemple la résorption d'un son, ou l'élan d'une attaque, etc.) dont le nom musical sera *transitoire* et *réverbération*. Il est un *bord*, qui peut se diviser en durées plus courtes. Il a une caractérisation *locale*. Appelons-le *soupir*.

Le second type met le corps-accord en disponibilité temporaire. Ce silence est relativement long (disons plus de trois secondes) en ce qu'il organise un point d'écoute non plus de ce qui s'y passe (il ne s'y passe plus rien de musicalement intéressant au-delà de trois secondes) mais de ses

A. « *nec minus uno tempore sileri posse, nec plus quatuor temporibus sileri oportere* ».

B. Soit la durée d'une mesure à 4 temps pour un tactus à 60

entours extérieurs – on parlera ici d'un *entre-temps* conçu comme *qui-vive*. Il est un *creux*, qui peut s'accumuler en durées plus importantes. Il caractérise une *région* de silence. Appelons-le *pause*.

Le silence musicalement actif se dira donc de deux manières : comme *soupir* bordant localement un transitoire ou une réverbération, et comme *pause* creusant régionalement le *qui-vive* d'un *entre-temps*.

Ces deux types de silences s'enchaînent et composent entre eux : un soupir peut être l'ouverture d'une pause, une pause peut préluder à un soupir.

Il y a donc en musique «des silences», et non pas un seul «Silence» qu'une acception vaguement mystique voudrait faire entendre comme vacuité primordiale et voudrait présenter comme néant fondateur...

5 – AU TOTAL, CINQ TYPES DE SILENCES EN MUSIQUE

«*Le moindre de mes mouvements reste imprimé sur la soie du silence.*» Rilke

Au total, faire silence en musique se dira : d'une part se taire, étouffer, et neutraliser, d'autre part suspendre en un soupir («soupirer») et faire une pause.

Chacun de ces silences est inscrit différemment, seuls les deux silences musicaux s'écrivant à la lettre.

	Acoustiques			Musicaux	
	1	2	3	a	b
	<i>se taire</i>	étouffer	<i>neutraliser</i>	<i>Soupir</i>	<i>Pause</i>
silence	de l'instrumentiste	de l'instrument	du lieu		
durée				brève	longue
inscription	<i>tacet</i>	*		z	-
	<i>notations</i>			écriture	

Les trois silences acoustiques (1, 2 et 3) sont des états quand les deux silences musicaux sont des *rapports* :

- le soupir-transitoire est un rapport entre 1 et 2 ;
- le soupir-réverbération est un rapport entre 2 et 3 ;
- la pause est un rapport entre différentes parties de la même musique.

C'est précisément à ce titre de rapport processuel que *pauses* et *soupirs* vont pouvoir susciter une écoute musicale (ce que ne sauraient faire les silences acoustiques du *se taire*, de l'*étouffer* ou du *neutraliser*).

6 – PHÉNOMÉNO-LOGIQUE DES SILENCES MUSICAUX

« *Le silence n'est pas simplement négatif,
mais il vaut comme un au-delà de la parole.* » Jacques Lacan

Les silences musicaux partagent quelques propriétés phénoménales.

Affirmation

« À elle, à la nuit, ce qui fut survolé d'étoiles, arrosé/de mer, /à elle, ce qui fut
silencié^A, /ce qui ne coagula pas quand le crochet à venin/transperça les syllabes. /À
elle, le mot qui fut silencié^B. » Paul Celan

D'abord *soupirs* et *pauses* sont constitutifs d'une affirmation et ne relèvent pas d'une négation :

- le soupir affirme un bord (où s'enlacent sons et silences) comme étant le lieu même où vit la musique;
- la pause affirme un creux (où reposent le musicien et son instrument) comme constituant le lieu même d'où écouter la musique de l'intérieur de son cours.

Le passage d'une vision négative ou privative du silence musical (un *tacet*) à une conception affirmative (comme espace intérieur au temps musical d'où éprouver son écoulement) se retrouve dans la distinction latine du *tacere* et du *silere*^C, soit la distinction d'un *se taire* et d'un *faire silence* (où le silence devient un mode d'expression et non plus une défaillance).

On dira, reprenant au poète son néologisme, que la musique s'est dotée d'une capacité positive à *silencier*.

A. *Ihr das erschwiegne*

B. *Ihr das erschwiegene Wort.*

C. À la suite de Lacan (séminaire du 12 avril 1967), un certain nombre de psychanalystes ont thématiqué ce point. Voir par exemple *Le silence en psychanalyse* (sous la direction de J.-D. Nasio, Payot – 1987)

Rapport

« Le mot poignant que Dieu dit à Moïse : pourquoi cries-tu si fort ? alors que Moïse se taisait. Si criant peut donc être le silence ! » Kierkegaard

On l'a indiqué plus haut : le silence musical est un rapport mouvant, non pas un état stable^A :

- le soupir borde le rapport *transitoire* entre corps de l'instrumentiste et corps physique de l'instrument comme le rapport *réverbérant* entre son projeté et lieu architectural qui l'accueille ;
- la pause creuse le rapport entre différentes parties (successives ou simultanées) de la même musique selon la figure subjective d'une veille, d'une alerte, d'un suspens.

Ainsi le silence musical borde et creuse le son, et ces aptitudes sont des activités. C'est à ce titre que les silences musicaux avivent l'écoute.

Point d'écoute

« Comme l'a dit J.-J. Rousseau, la musique fait parler le silence même. »
Hector Berlioz

Somme toute, soupirs et pauses configurent des points d'où il devient possible d'écouter la musique, ce qu'on appellera ici des *points d'écoute* (équivalents aux *points de vue* constitutifs d'un regard) : des lieux intérieurs au flux musical d'où éprouver son dynamisme, ressentir l'énergie de son projet, expérimenter sa tension interne. L'oreille du musicien va pouvoir se loger en ces creux où la musique *silencie* en sorte d'entendre battre son impulsion intime, son *intension*.

Triple puissance

« Le silence est bon conducteur, il transmet. » Vladimir Jankélévitch

Au total, la musique a cette triple puissance :

- de penser ses silences comme des affirmations ;
- de les écrire ;
- d'en nourrir son écoute.

A. Très exactement, le silence est rapport... de rapports (de même qu'en mathématiques tout ensemble est ensemble... d'ensembles).

Ces trois facultés musicales sont articulées : c'est bien parce que la musique conçoit ses silences comme des affirmations, non comme des néants ou de simples négativités, qu'elle s'attache à les écrire (en noircissant la page plutôt qu'en la blanchissant). Et si ces silences sont des affirmations, c'est au titre de configurer des points *d'écoute*.

7 – CE QUE LE SILENCE EN MUSIQUE N'EST PAS

« *Le silence est l'étui de la vérité.* » René Char

Cette petite phénoménologie musicale se distingue d'autres modes de présentation des fonctions silencieuses de la musique.

« Écouter le silence » ?

« *On reconnaît Chopin jusque dans les silences.* » Robert Schumann

D'abord, écouter la musique du point de ses silences ne veut aucunement dire écouter ses silences comme tels, moins encore écouter le silence comme musique.

L'entreprise paradoxale d'écouter un silence comme musique a été tentée : pour s'en tenir à la période de l'après-guerre, elle l'a été d'au moins de deux manières : l'une, tragiquement, par Barraqué dans sa *Sonate* pour piano ; l'autre, en farce, par John Cage dans ses 4'33" de silence.

La tentative de Barraqué a la grandeur d'un suicide – c'est l'œuvre elle-même qui se suicide en soutenant des silences de plus en plus interminables, en se laissant ronger de l'intérieur par sa propre fascination pour le néant^A – quand celle de Cage a l'inanité d'une pantalonnade.

Deux formes donc, diamétralement opposées, d'impuissance musicale qui n'incitent guère à persévérer dans cette voie... Deux modalités, somme toute, de nihilisme – passive (« ne plus vouloir de musique plutôt que ne vouloir que son silence » : Barraqué) et active (« mieux vaut vouloir un néant de musique que ne rien vouloir » : Cage) – auxquelles il convient d'opposer qu'on peut vouloir la musique à partir de silences affirmatifs.

A. Pour trouver d'autres œuvres musicales qui se suicident également « sur scène », il faut aller chercher le *Requiem pour un jeune poète* (1969) de Bernd-Alois Zimmermann ; mais ici le silence ne joue plus de rôle stratégique : ce sont « les bruits du Monde » qui, pour la musique, jouent le rôle stérilisateur...

La preuve par l'absurde du haut-parleur

« Silence élu, verse en la conque de mon ouïe/Ton chant et ta mesure, /Que m'entraîne ta flûte en des terres sans voix, /Sois la musique dont j'ai cure^A. »

Gerard Manley Hopkins

Le haut-parleur constitue une preuve par l'absurde des propriétés singulières du silence musical dans la mesure où il apparaît radicalement incapable d'un tel type de silence : le haut-parleur ne connaît pas le silence musical ! En effet le haut-parleur est incapable de border le son de silences (il est par exemple parfaitement incapable de restituer ne serait-ce que la réverbération d'un simple claquement de mains) et de le creuser (quand le haut-parleur se tait, nulle place d'écoute musicale ne vient se loger dans son silence). D'où que les œuvres mixtes (dotées de haut-parleurs) posent de délicats problèmes d'écoute à mesure précisément de ce qu'elles tendent à bercer l'auditeur dans un océan... de sons, dépourvu de tout silence autre qu'acoustique.

Le haut-parleur ne sait activer les silences musicaux.

8 – LE SILENCE MUSICAL COMME POINT D'ÉCOUTE POSSIBLE

« Quand je dis musique, j'entends cette musique dont la mélodie a le silence pour instrument. » Paul Claudel

Indiquons, autant qu'il est possible de le faire par écrit, comment il est envisageable d'écouter une musique du point des silences musicaux qui bordent et creusent son matériau sonore, non pas en plongeant toujours plus profond dans le bruissement irréductible des silences acoustiques en quête d'une stérile pureté mais en profitant des vides que la musique creuse dans son propre flot sonore pour éprouver de l'intérieur son *intension* spécifique.

Le silence musical, on l'a vu, conjoint trois propriétés :

1. Il est une place vide, qui à ce titre est écrite ;
2. Il est une place creusant le son et ainsi le bordant ;
3. Il est une place qui circule.

Comment écouter la musique du point d'une telle place ?

A. Trad. Bruno Gaurier : *Elected Silence, sing to me/And beat upon my whorlèd ear, /Pipe me to pastures still and be/The music that I care to hear.*

Les points d'écoute localement fournis par les soupirs

*« L'arbre chuintait de toutes ses branches noires malgré le grand silence
ou plutôt à cause du grand silence. » Jean Giono*

Le soupir configure les bords où sons et silences s'enlacent comme le lieu même où vit la musique.

Ces bords, comme on sait, sont au nombre deux :

1. D'un côté, le soupir nomme l'imbrication intime du son et du silence qui fait la richesse même du jeu instrumental ;
2. D'un autre côté, le soupir indexe également cet autre bord où le son émis par l'instrument rétroagit avec le lieu dans lequel il rayonne. Le silence qui entre ici en composition avec le son instrumental est le bruissement du lieu non pas en soi (les toux du public, les bruits de l'estrade n'ont pas d'existence musicale) mais en tant qu'écho du son qui lui est adressé.

Le soupir est ainsi un mixte de transitoires et de réverbération.



Jean-Sébastien Bach : Prélude en mi^b (Clavierübung III)

Écouter la musique du point de tels soupirs, ce sera alors :

— l'écouter du point de ses transitoires : écouter donc le grain des instruments et des voix^A, écouter l'énonciation dans l'énoncé (plutôt qu'écouter l'instrument ou le virtuose), écouter le bord instrumental du son adressé, les élans (soupirs préliminaires), prises d'élancement (soupirs intermédiaires) et étouffements (soupirs terminaux), écouter les déchetages (quand le silence ouvre des brèches pour l'écoute), dislocations et vertiges...

A. Roland Barthes

II. LE MONDE-MUSIQUE ET SON SOLFÈGE



Schumann : Fantaisie opus 17

– l’écouter du point de sa réverbération : écouter l’ombre du son, écouter l’écho de la musique dans le lieu comme si cet écho désignait l’activité même d’une écoute – rien de mieux ici qu’un grand orgue projetant à l’horizontal sa musique dans une vaste Cathédrale...

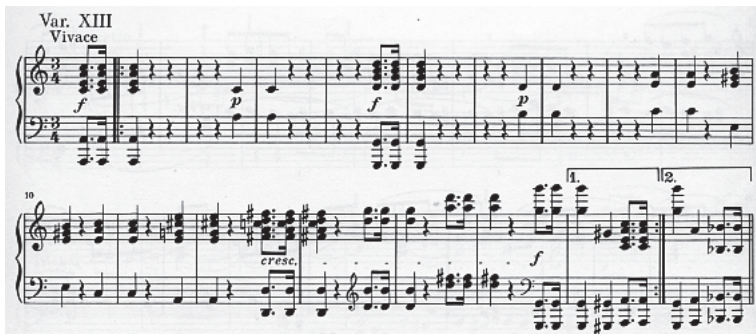
Tutti d'anches (Chamades)
Le plus vite possible



Nicolas : Toccata d'Erkennung (5^e mouvement)

Les lignes d’écoute régionalement fournies par les pauses

« ... un lieu de grâce et de merci où licencier
l’essai des grandes odes du silence » St-John Perse



Beethoven : Variations Diabelli

La pause suggère une véritable ligne d’écoute intérieure (et non pas seulement un point d’écoute) en ce qu’elle configure un repos actif du

corps-accord, une place intérieure au flot musical rendue disponible pour écouter la musique, non pas donc un simple « se taire » – ne pas bouger, ne pas agir, ne pas jouer, rester muet – mais une subjectivité attentive et en alerte tranquille...

Écouter la musique selon une telle ligne d'écoute, ce sera par exemple suivre une œuvre chantée au fil même des pauses de la voix, ce sera écouter le piano « accompagnateur » jouant seul un temps (le temps d'une pause de la voix) *du point même de la voix silencieée*, en se tenant au lieu même de cette voix susceptible à tout instant de franchir le bord et d'épouser (de chanter) ce que le piano énonce et « chante » à sa manière propre. Ce sera de même écouter une fugue au fil d'une voix temporairement absente, écouter un quatuor à cordes du point de l'alto – cette place que Mozart aimait à occuper car elle est installée au cœur même de la polyphonie – en écoutant l'ensemble du discours musical « à partir de cette place » et franchissant ainsi ses pauses...

40

Crépuscule.
Zwielicht.
(J. von Eichendorff.) Op. 39, N° 10.

Lentement.
Langsam.

p

Lourds na . a . ges, dans les . pa . ce, Vont, le soir, fran . ges de flamme,
Däm . mung will die Flü . gel spreit . en, schau . rig rüh . ren sich die Bäu . me,

ritard.

Comme un songe af . freux dans l'a . me !... Quel Le é . trange horreur me gla . ce ?
Wol . ken ziehn wie schwe . re Träume – was will die . ses Gräu . ße . deu . ten ?

ritard.

pp

Schumann : *Liederkreis*

L'éclairage général

« Je me suis servi du silence comme un agent d'expression et peut-être la seule façon de faire valoir l'émotion d'une phrase. » Claude Debussy

Il va de soi que ces deux manières d'écouter la musique du point de ses silences peuvent se marier et s'imbriquer, le mixte des soupirs et des pauses composant alors cette marée de silences d'où l'œuvre est appréhendée non plus comme continent sonore mais comme échange incessant des traces et du tracé.

Autant dire que la capacité proprement musicale d'activer les silences renvoie directement aux œuvres de musique – à ce type de morceau qui configure, par son *intension* propre, une écoute à l'œuvre – plutôt qu'aux simples pièces.



Liszt : Sonate en si mineur

D'où cette loi, empiriquement vérifiable : un morceau sans silence intérieur, ou incapable d'activer musicalement ses silences, ne saurait être qu'une pièce de musique et ne saurait constituer une œuvre.