

Patrick Quillier

Université de Nice-Sophia-Antipolis

L'ÉPREUVE DE SILENCE, LES PREUVES PAR SILENCE

La voix de l'autre éteint le vacarme du monde.

Elle donne le la comme un silence...¹

Daniel Charles avait coutume de dire que les musiciens « rattrapaient » les philosophes. Dans cette variante des paradoxes éléatiques qu'il affectionnait, on reconnaît bien l'esprit de malice qui l'habitait. Sans doute peut-on aussi y percevoir les liens intellectuels qu'il avait tissés avec des philosophies humbles, fuyant comme la peste la grandiloquence et comme le choléra la mise à distance de « la vie quotidienne », telle celle de Jean Grenier, auteur justement d'un ouvrage intitulé *La vie quotidienne*, Jean Grenier que la fréquentation des pensées orientales avait rendu attentif au silence, Jean Grenier que Daniel Charles tenait en haute estime. C'est, on le sait bien, à la fois ce « devenir-philosophie » de la musique et le « devenir-musique » du silence qui ont nourri, entre autres, les réflexions de Daniel sur Xenakis, Feldmann et surtout Cage comme explorateurs des limites. Ce qui d'ailleurs aboutissait à une manière singulière de penser certains débats contemporains : non seulement les musiciens rattrapent les philosophes, mais ils les doublent et les laissent sur place, *philosophie et même métaphysique étant d'autant mieux dépassées que l'on fait de la musique* (autre formule coutumière de Daniel), tout particulièrement de la musique sensible et attentive au silence vital qui est au fond d'elle-même comme au fond de toute chose. Si bien que « penser avec Daniel Charles » n'a jamais été possible que dans l'épreuve de silence, dans les preuves par silence.

Le temps de la voix regorge d'ailleurs de formulations visant à attirer l'attention du lecteur vers la plus fine écoute possible. On peut ici méditer sur celle-ci : « On ne rendra compte de la voix qu'en se situant au niveau qui est le sien, et qui ne se laisse aucunement réduire à la simple réception/manipulation d'événements acoustiques 'neutres' et isolés, parce qu'elle engage des plages sonores véritables, orientées, 'écologiquement' agencées et disposées. ² » Au creux même de toute voix, c'est le silence qui est le garant fidèle de l'inscription de cette voix dans un espace-temps à la fois acoustique et acousmatique, fond sur lequel toute voix s'élève et auquel peu ou prou

¹ Boris Gamaleya, fragment inédit confié à l'auteur du présent article.

² *Le temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, p.19.

elle s'entrelace, ce pour quoi elle n'est jamais décomposable (ou alors c'est au prix d'un reste abondant, nombreux et substantiel) selon les règles habiles des systèmes linguistiques discrets. Ce qui s'opère là en toute voix, c'est le retentissement de ce qui affecte le corps humain lui-même, lequel, nous dit Daniel Charles, « apparaît traversé, parcouru et innervé par les voix 'du' multivers, par les flux incessants, à la fois vivants *et* machiniques, de tout le contexte/processus qu'est le monde »³.

De la sorte est remise en cause l'idéalité sans égale et sans partage dont certaines métaphysiques parent la voix en lui attribuant du même coup des prestiges qui lui sont pourtant en réalité difficilement assignables. Une voix qui ne se soutient que du silence en lequel elle négocie sans cesse ses inflexions avec son environnement acoustique et acousmatique ne peut plus être considérée comme le signifiant majeur de la présence sans faille et sans *différance* de l'être à soi-même. Mieux encore : d'aucuns vont aussi jusqu'à prétendre que c'est à la voix qui parle (dans quelque langue naturelle que ce soit) qu'il écherrait d'être condamnée au délai, au décalage et au différé, tandis que seule la voix chantant et vocalisant à volonté, livrée sans avatar ni avanie à la volubilité de sa vérité, serait délivrée des déchirements du déphasage infligé par les contraintes inhérentes au langage. Or, Daniel Charles nous incite à penser qu'on ne peut opposer « la voix-musique à la voix-langage en supposant celle-ci 'porteuse' et celle-là 'objet'. La musique met en ce sens un frein aux extrapolations des philosophes, et notamment à celles, touchant l'écriture (qu'il s'agit d'opposer radicalement à une voix monopolisant la 'présence'), de Derrida et de son école. ⁴ Être philosophiquement attentif aux leçons de musique, en particulier de musique vocale, c'est se mettre en alerte contre les taxinomies trop aisément binaires qui enserrent, encerclent et corsètent des dispositifs dont la complexité et l'hybridation sont plus importantes, tant en quantité qu'en qualité, qu'on ne le croit généralement. Au cœur de la leçon de musique, mais ce n'est en rien un centre, plutôt un moteur qui se déplace, se trouve le silence dont il s'agit de faire l'épreuve comme on mène à bien l'établissement d'une preuve, la preuve par le silence justement, qui est comme un immense, intense et vibrant nomadisme à travers les « plages sonores », jeu infini d'approvisionnement réciproque, comme on s'essaie à l'acoustique d'un lieu par le moyen de l'épreuve (et des preuves) de l'écho.

Il existe donc des « parcours vibratoires qui instaurent une communication privilégiée, de l'environnement à l'individu et vice-versa », ce pour quoi Daniel Charles formule de façon très cohérente l'hypothèse selon laquelle la voix assurerait « le frayage d'au moins l'un de ces parcours, son ou ses échos. » Et de conclure que « le désenfermement de la voix dans la musique contemporaine par rapport au bel canto, sa restitution à l'errance strictement 'phonétique' dans la

³ *Ibid.*, p.23.

⁴ *Ibid.*, p.25.

‘poésie concrète’ d’un Bernard Heidsieck ou dans les vocalises d’un Demetrio Stratos, tous ces réinvestissements en direction d’une nomadisation pré-signifiante n’équivaudraient nullement à quelque régression, ou à un décentrement gratuit.⁵» En effet, se resituer dans les sillages oscillants des fluctuations porteuses de signes, les siphons souples de leurs sinuosités subliminaires, les sinus insoupçonnés de leur silence subrepticement susurré, ce n’est pas s’éloigner du régime dominant et surplombant de la signification la plus haute, c’est au contraire rester à l’écoute des fondations mêmes de toute signifiante, qui sont lieux de silence configurés pour favoriser les réseaux de la résonance, les libérations de la vibration, les mille et un tours des retours de son. Dûment insérée dans son environnement, tout autant que pénétrée de toute part et de différentes manières par du silence, la voix se fait alors instance nomade, devenant un guide errant, à l’instar des *vagantes*⁶ d’autrefois, ce qui nous autorise ici à vagabonder avec Daniel Charles loin des tours d’ivoire de la pensée, où ne retentit plus rien qui vaille, territoires mesquins claustrés dans un silence gelé, privé de sa dynamique intrinsèque, figé et comme pétrifié sous l’effet du triomphe glaciaire de la raison sans résonance.

« Un homme dont le nom n’est sur aucune lèvre », nous dit le poète Lucien Becker⁷, « va devenir un simple trait sur l’horizon. » Tout prêt de « redescendre parmi les pierres », il atteint « la porte grise/derrière laquelle il y a deux ou trois pièces/qui donnent au silence la forme d’un cube. » Nous sommes là bien loin des citadelles hautaines et fortifiées dont il vient d’être question. En effet, ce « silence du relief⁸ », qui donne à percevoir le volume cubique d’une architecture toute simple et pleine d’humilité, est aussi la caisse de résonance de tout un monde environnant, représenté par un autre homme, un marcheur (un *vagante* ?) à travers chaumes, qui « a murmuré quelques mots/à un troupeau qui avance dans le sommeil », avec, « dans la plaine fuyant sous les pas,/une rumeur presque imperceptible »...

Daniel Charles le dit bien : la voix « est la façon dont l’alternance de nos humeurs glisse tout au long d’un monde dont nous ne sommes jamais les maîtres.⁹ » Et d’ajouter, en remotivant à sa façon le jeu étymologique *Stimme/Stimmung* (auquel certains systèmes philosophiques sont insensibles) : la voix interdit « la clôture du langage sur lui-même et sa fermeture en tant que simple ‘instrument’, justiciable d’une analyse strictement et exclusivement linguistique. Elle est ‘la’ voix même de l’Être : en tant que *Grund-stimmung*, elle est ‘à l’écoute’ de l’Être. Elle est l’Être tel qu’il ‘se

⁵ *Ibid.*, p.299.

⁶ Clercs errants vivant en rupture avec tout milieu social, souvent assimilés aux “goliards”.

⁷ Dans un poème du recueil *L’Été sans Fin*, 1960, cité dans Pierre Seghers, *Le livre d’or de la poésie française*, tome I, Marabout Université, 1969, p.88. Un autre poème de Becker contient cette constatation qui fait écho à des remarques présentées plus haut : « Le cœur s’enfonce dans le corps//tiède de pleurs, de plantes et de sources./La voix n’a plus d’ombre, ni de retard »... *Ibid.*, p.87.

⁸ Expression du poète Boris Gamaleya dans un poème inédit communiqué à l’auteur du présent article.

⁹ *Ibid.*, p.30.

dispose' pour et en vue de l'homme: *musicalement*. » Telle est la raison pour laquelle le musicien (mais aussi le poète, on vient de s'en rendre compte) rattrape le philosophe.

DANS LE PAYSAGE SONORE

Si c'est un musicien, Murray Schafer, qui a attiré l'attention sur le « paysage sonore » (« Soundscape »¹⁰) sans lequel ni voix ni musique ne sont possibles, bien des musiciens et bien des poètes y ont justement puisé l'énergie continuée de leurs œuvres respectives. Chez un René Char, par exemple, que Daniel Charles lisait et relisait, cette jouvence gagnée à travers et par le paysage sonore est souvent imputable à tout un bestiaire dont le pouvoir sur le poète n'est donc pas seulement symbolique, en vertu des traditions ésotériques qui ont assigné, dans la lignée des chamanismes, des pouvoirs différenciés à chaque animal érigé en totem. Car diurne ou nocturne — c'est-à-dire plus particulièrement et plus finement perceptible à l'ouïe —, le bestiaire de René Char est producteur, vecteur ou conducteur de sons que le poète avec constance note, qualifie, interprète. De remarquables notations au début et à la fin de la pièce *Sur les hauteurs* peuvent en témoigner : « Abois d'un chien à la chaîne. [...] Dans l'arbre un oiseau rêve, pépie. [...] L'expressif monde nocturne : grillons, chouettes, crapauds ; un renard glapit. Rien parfois : le silence, par miracle. ¹¹» — « Chant mouillé, repris, du monde nocturne. ¹²» Beaucoup d'acteurs du bestiaire sonore nous sont ici présentés. Ajoutons qu'au début de la pièce, dans les phénomènes sonores de l'aurore, la finesse auditive n'est pas moindre : « L'aurore. Chant distant des oiseaux du jour. Dans l'arbre, le linot qui pépiait, module, maintenant éveillé. [...] Un chien [...] gémit. Lent et lourd bruit de pas, à l'intérieur, d'un homme [...] Derrière les murs les moutons bêlent, se cognent. [...] Un paysan roule un tonneau. Une femme lance du grain à des poulets caquetants. ¹³» Sans conteste, du chant distant des oiseaux aux différentes interventions humaines dans le paysage sonore, l'oreille charienne n'est qu'attention. Même dans le silence, qui n'est souvent qu'une façon de dire un son tout à fait feutré, ce bestiaire est sonore. Prenons comme témoin tel papillon qui, dans l'un des *Feuillets d'Hypnos*, en contrepoint aux craquements de « la sauterelle qui claque et compte son linge », crée tout de même un certain froissement de l'air puisqu' « il simule l'ivresse et agace les fleurs de ses hoquets silencieux ¹⁴»

Les leçons du silence sont aussi délivrées, dans le paysage sonore charien, par l'univers végétal. Reprenant ici les traditions oraculaires qui interprétaient le bruissement du vent dans les feuilles ou la rumeur des flots coulant dans la rivière, Char les approfondit pour compléter et

¹⁰ Dans *Le paysage sonore*, Lattès, 1979

¹¹ René Char, . *Œuvres complètes*, collection Pléiade, Gallimard, édition de 1983, p.845.

¹² *Ibid.*, p.861.

¹³ *Ibid.*, pp.845-846.

¹⁴ *Ibid.*, p.217.

même boucler la scène du végétal parlant en présentant ce dernier comme marqué par le don du silence. Toute une réserve de langage est désignée comme possible à défaut d'être actuelle dès lors que le végétal ne bruit plus, ou si peu qu'il semble se taire et reverser dans un quasi-silence tout un discours frappé désormais par le sceau du secret. C'est le cas du *lierre*, plante peu soumise aux agitations qui entraînent un bruissement soutenu, le lierre qui, sans que nous ayons à y lire d'emblée tous les symboles qui s'y attachent¹⁵, pourrait être le parangon de cette opération qui confirme le langage des végétaux par le bouclage qu'on en opère dans la mise au silence — le lierre, dit Char, « à son rang silencieux. ¹⁶» Il figure en effet en bonne place parmi d'autres « silencieux incurables » qui comptent aussi « le figuier allaitteur de ruines », c'est-à-dire parmi tous les végétaux — et, au-delà, tous les êtres — capables d'empêcher que ne déborde tout le discours implicite de la nature, capables de le contenir, ce discours, à la surface d'un quasi-silence à la fois protecteur et ordonnateur : « ceux qui canalisent l'écume du monde souterrain. ¹⁷» Le lierre est en l'occurrence la figure emblématique d'une aposiopèse générale, et l'on se doit de rappeler ici à quel point l'aposiopèse, définie par lui comme la réticence de la pensée, était pour Daniel Charles l'une des voies d'accès les plus fructueuses vers le silence fondamental mais pas transcendantal où la parole ne cesse de puiser la richesse de son déploiement.

Quant à la neige, investie chez un Saint-John Perse de tout le poids symbolique de la blancheur, elle endosse aussi chez Char une fonction symbolique quasi sacrée : intouchable en ce que, dans sa blancheur, elle est toute faite de silence, la neige rend éminemment perceptibles des phénomènes sonores qui sont, sans être silence, à la limite du silence, étant faits de sons étouffés : « Répugnance à cogner la neige/Vivace nervée de silence.¹⁸» On ne saurait *cogner la neige*, car ce serait briser sa blancheur éclatante mais aussi, sous l'effet bruyant des coups, sa nature d'enveloppe silencieuse du paysage sonore : les pas sur la neige sont étouffés, on dirait que la neige entoure de silence tous les bruits et c'est cette harmonie (rare) qu'il ne faut pas détruire, ou plutôt qu'on ne détruirait qu'en dernière extrémité. Cette couche de silence qui entoure chaque son est dite *vivace*, sans doute parce que ce n'est pas une mince tâche que d'estomper ainsi tout ce qui peut être porté à l'ouïe. Elle est dite *nervée de silence*, comme si elle était sillonnée d'un réseau vital fait pour transporter partout sur elle une énergie particulière : le silence. L'expression nous en dit long sur la

¹⁵ Depuis son usage comme attribut de Bacchus jusqu'à ses connotations ésotériques de plante prodiguant l'oubli.

¹⁶ *Ibid.*, p.404.

¹⁷ *Ibid.*, p.777.

¹⁸ *Ibid.*, p.97.

fine oreille du poète, attentive à un phénomène phénoménologiquement fort troublant : l'étouffement des sons par temps de neige¹⁹.

PHYSIOLOGIE

On entend encore ici Daniel Charles évoquer en conférence (ou lors de conversations) « les battements des corps », « le fourmillement des corps » ou « le silence comme révélation des corps. » C'est que parmi les « plages sonores » qui tournoient autour de la voix, mues par l'épreuve du silence, celles qui ont le corps lui-même comme caisse de résonance sont d'une importance capitale. On en prendra ici pour preuve la formule étonnante et révélatrice de René Ghil : « aux/cornues de serpentant silence/d'où, goutte/à goutte paraît, à heurts instants ! s'émouvoir/parmi le mauvais songe des hérédités/une onde retentie en les nervosités ²⁰ »... La physiologie est figurée sous la forme d'un alambic d'alchimiste (ou de chimiste) dont les parois sinueuses sont constituées par le silence fondamental. Cet alambic distille le frémissement à la fois physique et mental qui anime l'individu singulier qui s'est fait à lui-même sa propre matière de travail alchimique (ou chimique), afin de s'arracher aux déterminations diverses qui l'ont produit en transformant en substance harmonieuse, jusque dans les bruissements qui en émanent, tout le donné brut de sa part d'inné.

Là encore du silence est indispensable, et là encore un tel silence est résonnant, notamment de façon acousmatique. L'expérience réparatrice du sommeil (et dans le sommeil, du rêve, autrement dit, du sommeil paradoxal) est tout particulièrement révélatrice de cette forme singulière d'épreuve de silence. D'où à présent un retour à René Char, et plus précisément au René Char encore animé par les plongées surréalistes dans les univers révélateurs du sommeil et du rêve. Donc au René Char d'*Artine*. Qu'est-ce qu'*Artine* ? Deux pages de notations que l'on peut considérer comme le laboratoire alchimique des extases chariennes²¹. Quatorze strophes de prose relatives à des expériences diverses de la conscience, dont neuf mentionnent le nom d'Artine, tandis que la dernière relate un acte de violence ultime qui semble être commis à son endroit : « Le poète a tué son modèle. » Au moins cinq strophes sont reliées au sommeil (l'une parle même de « contrées du sommeil »), tandis qu'une seule parle explicitement de rêves, et que six ou sept peuvent être considérées comme de brefs récits de rêves. Sommeil et rêve sont donc entrelacés, tout en étant bien distincts.

¹⁹ Dans son commentaire de ce poème, Paul Veyne, préoccupé uniquement de l'interprétation figurée de ce phénomène perceptif, affirme que la neige représente l'indifférence qu'il faut à tout poète pour raison garder face à « l'humanité mesquine ». Dans Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990., p.150.

²⁰ *Le Vœu de Vivre*, t.II, 2^e partie, « ouverture ».

²¹ *Op.cit.*, p.17 -19.

On peut par ailleurs constater que peu de notations auditives sont repérables, et celles qui peuvent être ainsi identifiées ne le sont que d'une manière indirecte et subtile. Est-ce à dire que seuls regard et vision sont actifs dans les états du cerveau qui nous préoccupent ici ? Certainement pas : à côté d'images visuelles prégnantes, la mémoire particulière qui est en jeu lorsqu'on cherche à rendre compte du sommeil ou du rêve contient aussi des sensations auditives, olfactives, tactiles et gustatives. Nous allons bien entendu nous attarder sur les premières, mais quant aux autres nous pouvons mentionner: une odeur, étrange parce que diffuse et durable, privée de toute dimension visuelle (« l'énorme bloc de soufre se consumait alors lentement, sans fumée ») ; deux sensations thermiques en *crescendo*, la deuxième s'accompagnant d'une notation de texture (« les mondes imaginaires chauds », « les plis d'une soie brûlante ») ; trois indications « de bouche », la première désagréable, les deux autres, agréables, présentant une nette gradation, puisqu'il s'agit d'abord d'une faible quantité d'eau, puis d'une source sans fin (« le goût de l'amertume », « un verre d'eau », « une intarissable fraîcheur »). Tout un dispositif de l'alchimie conduite sur soi, du « soufre » à cette « intarissable fraîcheur », est décliné dans ces notations précises.

De telles approches subtiles de sensations ramenées du sommeil (ou du rêve) se retrouvent dans l'ordre auditif. Et cela, dès le seuil du poème, avec sa dédicace : « Au silence de celle qui laisse rêveur.²² » Il faut certainement donner un sens fort à chaque mot, en particulier au dernier, l'expression figée « laisser rêveur » étant sans nul doute remotivée, pour signifier à peu près « faire entrer dans le rêve ». En ce cas, Artine, puisque c'est d'elle qu'il s'agit, est au premier chef la figure emblématique, non du rêve, mais du sommeil, grâce auquel le rêve peut survenir. En tant que telle, il n'est pas pour nous surprendre qu'elle soit caractérisée par le silence, matière alchimique nécessaire à la bonne réalisation des opérations d'affinement de soi, que les allitérations de sifflantes et liquides transcrivent en termes de subliminaire rumeur.

Ces subtilités de l'écoute du silence bruissant dans le sommeil ont d'ailleurs été la source de scrupuleuses difficultés pour Char, si l'on se rapporte aux variantes²³. En effet, après la phrase suivante, importante pour notre analyse : « Artine traverse sans difficulté le nom d'une ville », plusieurs états de travail sont mentionnés pour le texte qui la suit immédiatement.

Le premier état introduit une nouvelle thématique, traitée ailleurs par Char, celle des pas que l'on entend sans voir forcément le marcheur ou la marcheuse : « Invariablement un couloir s'ouvre derrière ses pas. Le silence s'y engouffre aussitôt. » La notation révèle un phénomène intéressant : dans un couloir les pas résonnent ; ainsi est nommée silence cette aura sonore évanescence qui fait comme un sillage auditif aux pas ; ce qui, rapporté aux « contrées du

²² *Ibid.*, p.15.

²³ *Ibid.*, p.1163.

sommeil», est une façon très juste de rendre compte de ce qui se passe, auditivement, dans l'émergence du sommeil.

Le deuxième état est moins concret, mais repose sur un paradoxe très instructif : « le silence couvre tout, même l'ombre des couloirs. » Il y a ici un paradoxe, qui consiste à présenter le silence comme un plein, non comme une absence de sons. Il est accompli par le détournement de l'expression qui veut qu'un bruit est « couvert » par un bruit plus fort. L'architecture résonnante des couloirs est toujours indiquée, qui nous permet d'y détecter l'écho des pas d'Artine, jusque dans les moindres recoins de cet espace labyrinthique, là où même l'ombre est investie par ces résonances subtiles qui ont reçu le nom de silence.

Le troisième état est plus énigmatique, mais non moins révélateur : « Au cœur du sommeil dort le silence pourvu que le silence détache le sommeil. » Ce paradoxe-là s'étagé en effet sur plusieurs niveaux : le silence est présenté comme une instance essentielle au sommeil, puisqu'il est un noyau de sommeil qui, au centre même du sommeil, semble participer, alchimiquement, du bon déroulement de l'endormissement, puis du sommeil lui-même ; cette fonction en fait d'ailleurs à nouveau un plein, ramassé dans un état de latence gorgé de potentialités, ce qui laisse entendre que, dans le sommeil, le silence est une condensation de sons qui ne demandent qu'à se réanimer ; c'est ainsi qu'on peut comprendre à quel point est délicate l'action de l'oreille dans le sommeil, puisqu'elle est alors branchée sur des « contrées » ambiguës où règnent des sons infimes, de surcroît difficiles à maintenir dans la mémoire auditive présente dans l'état d'éveil ; or, le silence n'est à même d'accomplir sa fonction hypnagogique que si une condition est remplie, qui stipule un « détachement » du sommeil ; le silence interne, avec son fond de rumeurs subliminaires, semble être une instance indispensable à l'instauration puis au déroulement du sommeil, et peut-être au déclenchement du rêve ; en effet, « [détacher] le sommeil » est sans doute à interpréter comme une libération, permettant au sommeil de s'accomplir pleinement dans sa phase de sommeil paradoxal.

Des trois étapes parcourues il ne reste plus qu'une variante de l'expression apparue dans la troisième, si bien que l'ensemble de la strophe se lit ainsi dans l'édition définitive : « Artine traverse sans difficulté le nom d'une ville. C'est le silence qui détache le sommeil. » On sent bien que la première phrase indique un phénomène qui se déroule pour l'essentiel sur le plan sonore. On dirait que les pouvoirs hypnagogiques qu'elle symbolise ne peuvent être efficaces qu'à travers des opérations qui relèvent du champ auditif interne : pendant l'endormissement, le nom d'Artine résonne et forme un contrepoint éphémère avec « le nom d'une ville », peut-être Paris, où ce texte a été composé, et dont certains phonèmes peuvent faire écho à ceux d'Artine. Puis, le nom de ville s'estompe et disparaît pour ne laisser subsister que celui de la sylphide. Au moment où ce dernier à

son tour bascule dans l'indifférencié des rumeurs subliminaires, le sommeil s'instaure dans la conscience, comme les échos d'un bruit de pas dans les recoins d'un couloir labyrinthique.

LINGUISTIQUE

Mais l'on entend bien comment les vertus du silence opératoire, si efficaces, sont fonction de leur retentissement linguistique : il leur faut en effet traverser un nom pour donner le plein régime de leur énergie. D'autres passages de l'œuvre de René Char permettent de saisir plus profondément la portée du silence en linguistique. Entre autres, celui-ci : « La beauté naît du dialogue, de la rupture du silence et du regain de ce silence. Cette pierre qui t'appelle de son passé est libre. Cela se lit aux lignes de sa bouche.²⁴ » En effet, le dialogue, tel qu'il est ici présenté, implique un usage spécifique de l'oreille et donc du langage. Écouter un tel dialogue, c'est de fait être attentif à un certain phénomène d'*écho*, que l'on pourrait désigner du terme d'*aura*, en le déconnectant toutefois de ses implications benjaminienes : c'est ce que Char nomme « regain de ce silence » ; le silence n'est pas ici une instance métaphysique primordiale, sise dans une réserve inépuisable de significations transcendantales, mais tout simplement l'absence de dialogue, ou mieux, car l'expression, plus neutre, risquera moins de déraper vers un pathétique de mauvais aloi, l'état de non-dialogue, lequel se trouve revivifié, une fois le dialogue effectué, parce que toute une série de rapports ont été instaurés entre les interlocuteurs, mais aussi entre chacun d'eux et leur environnement. La citation commentée appartient au poème intitulé « Le Bulletin des Baux ». Les Baux de Provence sont un site magnifique juché sur un rocher déchiqueté et balaféré par les anciennes carrières où était extraite la « bauxite ». Or le dialogue ne peut qu'interagir avec le lieu où il se déroule. C'est ainsi que l'oreille adapte les interlocuteurs aux qualités particulières de leur environnement, ce qui entraîne Char à faire une référence obligée à la pierre des Baux, car cette dernière a été justement comme mise en résonance par le dialogue, dans un phénomène d'écho par lequel *lieu* et *interlocuteurs* (à la fois *parlants* et *écoutants*, *écoutés* et *écoutants*), s'enrichissent mutuellement d'un rapport accru. Pour que le langage soit, et avec lui la voix, il faut qu'il soit pénétré du silence qui le travaille au creux de lui-même et dont les échos se propagent dans l'environnement où le langage se produit.

S'il y a silence intérieur, c'est donc principalement dans une dimension linguistique que cela doit s'entendre. En voici pour preuve cette autre formule de René Char : « L'homme qui s'épointe dans la prémonition, qui déboise son silence intérieur et le répartit en théâtres, ce second c'est le faiseur de pain.²⁵ »

²⁴ *Ibid.*, p.258

²⁵ *Ibid.*, p.129.

Avançons que cet homme est doté d'une « ouïe aiguisée », lui qui possède un certain sens de ce qui survient, même si l'amphibologie totale du verbe « s'épointer », suivant que l'on utilise, devant « pointe », le préfixe sectionnant ou la particule augmentative, ne permet pas de décider si, en sa « prémonition », il devient plus pointu ou bien s'il y perd sa fine pointe... Le voisinage avec « déboiser » pourrait faire pencher en faveur de la coupure, mais, dans la mesure où couper certains arbres dans un bois touffu a pour fonction de mieux faire respirer la forêt, on peut toujours tenir pour probable l'autre acception, plus positive, plus dynamisante. En tout cas, l'on ne peut manquer de remarquer que ce « silence intérieur » n'est pas une absence de bruits, puisqu'il demande à être « déboisé », ce qui laisse entendre qu'il contient quelque chose, rumeur peut-être à peine perceptible, encore plus évanescence et ténue sans doute que le souffle, mais rumeur tout de même, et de nature linguistique ou pré-linguistique, un peu comme les fameux tropismes de Nathalie Sarraute, et que d'ailleurs tout cela est saisi par l'oreille réflexive du poète, au point qu'elle est capable de lui permettre de distinguer (« déboiser ») des éléments dans cette rumeur, et même d'en faire une sorte de matière scénique et dramaturgique, qui n'est pas loin d'être une amorce pour l'émergence d'une sorte d'hétéronymie sommaire (« [répartir] en théâtres »).

Cette dernière expression est tout à fait utile : il y a bien une dramaturgie du « silence intérieur », ce qui confirme d'une part son appartenance à l'univers sonore, mais qui nous donne aussi l'autorisation de risquer cette idée : l'oreille réflexive intervient en boucle, enregistrant les événements sonores issus du corps, et tout particulièrement le magma des rumeurs « pré-linguistiques », tout en infléchissant leur déroulement pour en guider le flux vers des énonciations en bonne et due forme. Il y a là d'ailleurs un processus semblable à celui qui fait que la voix propre est constamment régulée par les oreilles, tout particulièrement par l'oreille dite directrice. Cette répartition ressemble aussi à l'orientation qu'opère parfois l'oreille dans l'espace extérieur, par le truchement de ces phénomènes d'écholocalisation qui ont tant intéressé Daniel Charles²⁶. De plus, puisqu'il s'agit de plusieurs « théâtres », nous sommes en présence d'un mécanisme fort complexe, mettant en jeu une complexe minutie, et démontrant que des phénomènes infinitésimaux, impondérables, peuvent devenir, selon l'expression fameuse de Char, une « matière-émotion » extrêmement riche, capable d'alimenter les machines compliquées des dramaturgies vertigineuses mises en scène, non sans précision et ténacité, par l'oreille réflexive, aussi bien sur le plan des images que sur celui des mots..

Char s'installe dans de tels poèmes dans ce que nous appelons *dimension acousmatique de la réflexion*, autrement dit résonance intérieure de la pensée. C'est là qu'une oreille secrète entend une voix, depuis les rumeurs les plus informes de combinaisons linguistiques qui ne sont guère plus que

²⁶ Voir par exemple *Le temps de la voix, op.cit.*, p.269-270.

des tropismes, jusqu'à l'émission des abstractions les plus sophistiquées. Cette voix, que le silence façonne et sculpte dans les plis reculés de la conscience, autrement dit dans les spirales multiples de la physiologie, ne scelle pas le soliloque grandiose de l'esprit s'auto-affectant : elle est une voix nomade, une voix qui pour cette raison peut bien être plurielle (comme l'hétéronymie personnelle en donne un exemple extrême), une voix dont la part de silence dynamique fait qu'on peut l'entendre comme une étrangère en soi. Il n'y a sans doute pas de pensée sans langage, mais un langage toujours inscrit dans une concrétude constante, fût-elle aussi ténue, aux lisières du silence, que la voix acousmatique dont se nourrit la conscience (qui nous démultiplie de fait à l'infini), ou encore que ce qui fait retentir en nous les concaténations de ses articulations lorsque nous lisons ou écrivons un texte. Suggérant de relativiser « toute opposition hâtive, ou scolaire, ou scolastique, ou raffinée, de la voix et de l'écriture », Daniel Charles cite cette formule de Gadamer : « tout écrit pour être compris a besoin d'une sorte d'élévation dans l'oreille intérieure. »²⁷

MUSIQUE

Il cite plus loin cette formule de Gisèle Brelet (dans *L'interprétation créatrice*, PUF, 1951, p. 242) : « La musique ne s'entend que grâce à la voix qui la profère intérieurement.²⁸ » Ce qui nous incite à consacrer au silence en musique le développement complémentaire qui suit. Comme le langage, qu'il soit sifflé ou linguistique, la musique est de fait une forme de vocalisation pour laquelle l'acousmate et le silence qui s'y attache (et vice-versa) sont nécessaires, alors qu'ils sont de grands oubliés dans la plupart des systèmes philosophiques.

Frédéric Jacques Temple, sensible aux forces agissantes de l'acousmate et du silence, fait retentir la voix des cornes de brume dans les inflexions de la voix humaine, ce qui fait que ces voix entrelacées dans une sorte d'homophonie vertigineuse révèlent d'autant plus intensément et avec une vigueur vraiment inouïe la part prépondérante du silence dans le monde de la voix humaine : « foghorn/une voix/quelque/part/quelque chose comme un œil/sombre [...] un mont lisse de silence humain/et cette voix rauque/dans le tunnel de la brume/quelque part où va/quelque navire/pas de ciel pas de mer/cette voix seule.²⁹ » Ce « mont lisse de silence humain » apparaît ailleurs sous la forme d'un monstre marin inédit, hybride fait à la fois de Jean-Sébastien Bach, du capitaine Achab et de Pablo Casals harponnant un violoncelle qui fait penser à Moby Dick³⁰...

²⁷ *Ibid.*, p.116.

²⁸ *Ibid.*, 183.

²⁹ *Anthologie personnelle*, Actes Sud, 1993, p.111.

³⁰ Voir *L'Enclos*, Actes Sud, 1992, p.83.

La musique est ainsi la voix que la mémoire donne à entendre, dans « la grande toccata du temps révolu. ³¹» Cette « grande toccata » ne peut pas être entendue comme une simple métaphore. Ici c'est au creuset d'une écoute attentive que la musique est temps et le temps musique. Dans le poème « Armageddon », la musique, par-delà « un épouvantable silence bleu », un « bruit d'ailes brisées » et le couinement des « pipistrelles dans les abysses », a le dernier mot : « Et ce fut comme la longue infiniment plaintive affliction d'un violon monocorde perdu dans un éther de cristal. ³²»

Forme acousmatique du silence apocalyptique, un son continu et sous-jacent fonde donc en permanence le monde, perdurant, élégiaque, dans les moments qui suivent immédiatement l'abolition de tout. Si la musique est temps et le temps musique, c'est cette vibration fondamentale autant que fondatrice, vibration d'un silence vital, qui fournit leur véritable diapason à toutes les musiques humaines, *bruit de fond* devenant *de facto*, pour reprendre une expression récurrente chez Daniel Charles, *bruit de forme*.

C'est pourquoi, et c'est là un paradoxe qui n'est ni surprenant ni absurde, la musique est aussi dite par Frédéric Jacques Temple « source des sources », et « silence en marche/dans l'infini/cortège des miroirs//silence gigogne/du visible et du caché/du haut et du bas//silence géniteur des tumultes inouïs »³³. Elle est donc à la fois le mouvement perpétuel des énergies et la subtile sérénité de sa cause première, voire de sa cause finale, puisqu'elle est aussi tout entière animé par le silence où elle retourne sans ambages, mais le silence qui la suit n'est pas une négation ou une faille, si l'on en croit ce qu'on lit par ailleurs dans cette plaquette : ici « nul ci-gît » ! C'est que, comme le dit une sorte de refrain dès les premiers vers de cette suite, la musique est « délivrée du temps ». C'est donc à cette autre dimension du temps qu'à la suite des stoïciens Deleuze nommait *aiôn*, « vérité éternelle du temps : *pure forme vide du temps* », par opposition au *chronos* de la temporalité linéaire, « devenir pur et démesuré ³⁴ », que la musique fait accéder. Or, *aiôn* et *silence* sont une seule et même instance acousmatique. Faire, dans l'écoute de l'œuvre de Bach, l'épreuve d'*aiôn* à travers l'épreuve de silence, à travers les preuves par silence, c'est recevoir l'onction d'une averse fertile, celles de « pluies plusieurs/dans une/renaissant de la mer/vers l'apogée/dans un envol/de violoncelles triomphants ».

« Silence en marche », « silence gigogne », « silence géniteur des tumultes inouïs »... Nous sommes de nouveau dans le voisinage de René Char, qui sait lui aussi pertinemment, aussi bien que les musiciens, que l'avancée psychique d'une musique est plus pénétrante lorsqu'elle est

³¹ *Ibid.*, p.56.

³² *La Chasse infinie*, Éditions Jacques Brémond, 2004, p.19.

³³ *Dix poèmes pour l'art de la fugue*, Éditions de l'Arbre, La Ferté-Milon, 1989, plaquette rassemblant des poèmes composés pour accompagner une action scénique de Jacques Bioulès créée à Montpellier le 20 janvier 1976. Plaquette reprise dans *La Chasse infinie*, *op.cit.*, p21-32.

³⁴ Les deux expressions citées se trouvent respectivement p. 225 et p. 227 dans *Logique du sens*, 10-18, Paris, 1969.

entrecoupée de pauses silencieuses où l'on est comme qui dirait non seulement à l'écoute encore de ce qui vient de s'interrompre, mais encore à l'écoute profonde des silences intérieurs d'où la musique s'élève propulsée par ces silences mêmes : « Dans l'enceinte du parc, le grillon ne se tait que pour s'établir davantage.³⁵ » L'extension de l'harmonie dans le paysage sonore, mais aussi dans l'écoute fine de l'auditeur, a besoin de ces intervalles de silence comme pour mesurer le domaine de son emprise.

PHILOSOPHIE

« — Quand deux idées se télescopent malheur à la troisième... Aucune comme toi et toutes à la fois. Après quoi plus rien n'arraisonne le silence comme la guerre des proximités entre elles. En souvenir d'une corde de viole *zjoum !* qui a sauté, il y a d'autres effets qui demandent eux aussi, il est vrai, à être recueillis. Un grain de pollen ci, une miette d'embrun là, tombée du long drap du vent que cette mer tord à travers la côte... Une parenthèse — au cœur d'une parenthèse — remet tout en question (comme un vague à l'âme dans la froideur d'un savoir-faire). » C'est là la réponse « acousmatique » donnée par Boris Gamaleya, poète réunionnais dont Daniel Charles aimait les poèmes (en particulier un où John Cage montrait le bout de son oreille), à la question suivante : dans « l'aubaine des contraires », le poète n'érige-t-il pas « un royaume mental délivré des diktats étriques du réalisme et du rationnel »³⁶ ?

On remarque que le silence ruine les fondements du principe d'identité comme du principe de tiers exclu. Au lieu de rester cantonné dans les techniques binaires du « savoir-faire » philosophique, le poète selon Boris Gamaleya ne peut que dériver de nuances en nuances, de détails infinitésimaux en détails infinitésimaux, au nom de la fidélité qu'il voue au *je-ne-sais-quoi* et au *presque-rien* du silence fondateur. La phénoménologie qui en découle recoupe partiellement les phénoménologies philosophiques, celle d'un Merleau-Ponty par exemple, mais elle s'en éloigne inéluctablement.

Dans l'ouvrage inachevé *Le visible et l'invisible* de Merleau-Ponty, un chapitre est intitulé *L'entrelacs – le chiasme*. Nous résumons très succinctement le parcours dont le phénoménologue rend compte dans ces quelques pages³⁷. Il s'agit pour lui de « retrouver dans l'exercice du voir et du parler quelques-unes des références vivantes » permettant de comprendre tous les phénomènes qui participent de la moindre démarche langagière en général et philosophique en particulier. Or, le regard est sans cesse placé sur le piédestal d'une préséance que ne justifie que la pétition de principe de son évidence. Contrairement à Gamaleya qui faisait plus haut du silence et de l'écho

³⁵ *Op.cit.*, p.302.

³⁶ *Dans Phoenix*, cahiers littéraires internationaux, janvier 2012, n°5, p.52.

³⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p.172-204.

maintenu d'une corde absente les éléments prépondérants de son axiomatique. On constate toutefois qu'un glissement s'opère très vite chez Merleau-Ponty, plusieurs fois réitéré, qui transpose au regard des caractéristiques du toucher : « le regard [...] enveloppe, palpe, épouse les choses visibles » ; « la vision est palpation par le regard ». C'est ainsi qu'un premier chiasme s'instaure : « il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible. »

Mais, ce faisant, Merleau-Ponty semble tracassé par l'absence de l'ouïe dans son analyse. Par exemple, après avoir écrit : « il y a un cercle du touché et du touchant, le touché saisit le touchant ; il y a un cercle du visible et du voyant », il insère la note suivante, qui sonne comme un remords : « que sont ces adhérences-là à côté de celles de la voix et de l'ouïe ? » Autrement dit, après avoir postulé comme point de départ, comme donnée première, un « monde muet », après avoir saisi quels phénomènes de chiasmes (entre autres : échanges, chassés-croisés, empiètements, enjambements, etc.) s'instaurent inmanquablement entre les fonctionnements des différents sens et entre les matières relevant de leurs compétences respectives, il finit par se trouver dans un embarras certain qui tient au fait que le rôle de l'ouïe dans de tels phénomènes échappe à son analyse. Il faut lui reconnaître que dans les dernières pages, il accorde de plus en plus d'attention à l'absente du début. Mais comme tout cela se déroule dans un système ouvert puis couvert par le champ visuel, l'oreille est condamnée à n'être qu'une extension supplétive des phénomènes de chiasmes déjà mentionnés : « cette chair que l'on voit et que l'on touche n'est pas toute la chair [...]. La réversibilité qui définit la chair existe dans d'autres champs, elle y est même incomparablement plus agile, et capable de nouer entre les corps des relations qui, cette fois, n'élargiront pas seulement, passeront définitivement le cercle du visible » ; « ces étranges mouvements de la gorge et de la bouche [...] finissent en sons et je les entends » ; « il y a une réflexivité des mouvements de phonation et de l'ouïe, ils ont leur inscription sonore [...]. Cette nouvelle réversibilité et l'émergence de la chair comme expression sont le point d'insertion du parler et du penser dans le monde du silence. » Ainsi s'opère le fameux « passage du monde muet au monde parlant » qui est la grande affaire de la phénoménologie, laquelle découvre alors que « le langage est tout, puisqu'il n'est la voix de personne, qu'il est la voix même des choses, des ondes et des bois. »

Le chiasme et l'entrelacs sont les concepts que Merleau-Ponty forge pour pallier la partition binaire qu'il constate ou construit au préalable, à savoir, entre autres, les oppositions « visible/invisible », « chair qu'on voit et qu'on touche/chair que l'on entend », « monde muet/monde parlant »... Le silence, au lieu d'être maintenu et agissant au cœur même de la parole,

devenir, dans un tel système binarisé, l'étape dialectique initiale d'un mouvement dans lequel le silence s'abolit dans la parole et vice-versa. Nous tenons sans doute là un trait distinctif majeur de la pensée phénoménologique en général. Le phénoménologue croyant Jean-Louis Chrétien nous en donne un exemple significatif. Même s'il reconnaît « la solidité de la démonstration physique qu'il n'y a pas d'absolu silence et qu'existe toujours quelque bruit de fond », ce philosophe prétend que cela ne suffit pas à réfuter ce qu'il appelle la « phénoménologie du silence.³⁸ » Reprenant en cela le thème merleau-pontyen de l'expérience originaire muette, Chrétien affirme que « l'épreuve que le vivant fait dans le sentir de lui-même [est] première en son silence.³⁹ » Une telle phénoménologie du silence pose comme sol premier du sensible, audible et acousmate compris, une instance silencieuse qui serait le préalable nécessaire à toute activité des sens, et plus précisément encore de l'ouïe : sans silence originaire pas d'audible.

Et d'ailleurs pas d'expression, si l'on en croit cette formule de Derrida : le phénoménologue « considérera le langage en général [...], sous sa forme expressive elle-même, comme événement secondaire, et surajouté à une couche originaire et pré-expressive de sens. Le langage expressif lui-même devrait survenir au silence absolu du rapport à soi.⁴⁰ » Ce n'est pas le lieu de discuter dans le détail ici cette théorie. Toutefois il faut remarquer qu'elle choisit de verser au domaine hypothétique de l'origine une notion (le *silence*), qu'elle fait dériver, comme par métaphore en quelque sorte soustractive, de l'expérience établie dans l'épreuve de silence et les preuves par silence. En surdéterminant ainsi le silence, les phénoménologues aiment à se situer dans les hauteurs sublimes de l'ontologie. Même si, comme dans le cas d'un Pessoa (« Il est un silence sans terme/Par derrière ce qui frémit...⁴¹») ou d'un Char, le poète paraît parfois fasciné par de tels parages, il n'en reste pas moins fidèle à la *terre* et au *murmure* : « Il arrive que le silence en nous et la vérité existent l'un sans l'autre, ou l'un par le refus de l'autre. Mais le silence est l'étui de la vérité.⁴² »

SPIRITUALITÉ

« J'ai préféré les mystiques aux dévots et le silence aux dogmes. »⁴³

Daniel Charles avait coutume de dire que la conversation intérieure des mystiques était une chose surprenante, et aussi que dès lors qu'on considérait le silence, non pas comme une instance

³⁸ *L'appel et la réponse*, Minuit, 1992, p.107.

³⁹ *Ibid.*, p.12.

⁴⁰ *La voix et le phénomène*, PUF, 1972., p.77.

⁴¹ *Œuvres poétiques*, collection Pléiade, Gallimard, 2001, p.661.

⁴² *Op.cit.*, p.831.

⁴³ Claude Ber, *La mort n'est jamais comme*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2006, p.12.

originaires, mais comme l'ensemble des bruits non voulus, tout en n'évaluant pas les quantités négatives dont il est dépositaire comme de simples zéros (autrement dit des vicariants efficaces de l'absolu), on avait tendance à se retrouver « en plein bouddhisme. » C'est pourquoi la modeste expérience relatée ici ne pouvait que se conclure, sans se conclure tout en se concluant, par une séquence s'ouvrant sur l'exergue ci-dessus. Il y a en effet au moins quelque chose de dogmatique dans la pensée postulant le « silence absolu du rapport à soi ». Et ce sont « les mystiques », et non « les dévots », qui sont du côté du silence dans ce qu'il de plus brut.

Boris Gamaleya nous en est là aussi témoin, par exemple dans ce fragment inédit, confié à l'auteur du présent article, où le silence se conquiert de haute lutte sur l'entropie envahissante du bruit : « Les cimes au silence mystique — sauve-les des faneurs de sons et autres empêcheurs de rêver en rond. Plonge les décibels de l'enfer dans un profond sommeil. » Ou dans cet autre, qui atteste de la présence relative mais agissante d'un « blanc silence au fond du cœur »...

Mais René Char lui-même peut fournir dans une telle ligne de fuite une matière à réflexion fructueuse : « (Ange, ce qui, à l'intérieur de l'homme, tient à l'écart du compromis religieux, la parole du plus haut silence, la signification qui ne s'évalue pas. Accordeur de poumons qui dore les grappes vitaminées de l'impossible. Connaît le sang, ignore le céleste. Ange : la bougie qui se penche au nord du cœur.)⁴⁴ »

Il a sans doute été difficile de faire le départ clair et net entre le catéchisme des religions et les enseignements qu'une écoute réflexive minutieuse avait peu à peu délivrés. D'où ce rappel insistant : « à l'écart du compromis religieux », « ignore le céleste ». Si l'on peut identifier des expressions typiques d'une tradition mystique bien connue de Char (« la parole du plus haut silence », « la signification qui ne s'évalue pas »), la phrase centrale nous incite à en donner une interprétation ancrée dans le geste auditif réflexif dirigé vers l'écoute du souffle, dans son double mouvement d'inspiration et d'expiration, dans l'*hyphen* indispensable à l'épreuve du silence.

Or, lorsque l'oreille ontologique se consacre, ayant quitté les voisinages de l'origine, au déroulement du temps lui-même, c'est-à-dire lorsqu'elle accueille à nouveau les flux sonores par lequel le devenir se manifeste, il semble qu'elle se trouve à nouveau confrontée au silence, non plus comme œil lumineux de l'origine, ni comme oméga engloutissant de l'apocalypse, mais comme « bougie » ponctuant les battements du cœur. Certes le travail du devenir, lorsqu'il est saisi de la sorte au bout d'une expérience d'écoute, conduit Char à se montrer très proche de la théologie d'inspiration néoplatonicienne. Mais il n'en abandonne pas pour autant sa façon de maintenir le mobilisme héraclitéen dans le monde sonore comme pour mieux en infirmer les prérogatives ontologiques d'un silence immuable, qui serait pour cela à la fois au début et à la fin : « Rien ne

⁴⁴ *Ibid.*, p.179.

demeure longtemps identique. Nul ne se montre longtemps contracté. Couche après couche cela s'enfouit, occupant tout le silence.⁴⁵ »

Retour de nouveau à Boris Gamaleya. Voici la question qu'on peut lui poser, à présent qu'a été évoquée « la parole du plus haut silence, la signification qui ne s'évalue pas » : « Je pense à Ruysbroeck l'Admirable, lorsqu'il distingue un je-ne-sais-quoi énorme, un presque-rien vertigineux entre deux connaisseurs d'extase : "Ah! la distance est grande entre l'ami secret et l'enfant mystérieux. Le premier fait des ascensions vives, amoureuses et mesurées. Mais le second s'en va mourir plus haut, dans la simplicité qui ne se connaît pas." L'extase dont tes poèmes sont la résonance me semblent osciller entre ces deux pôles. » Et voici la réponse qui se compose à partir de son œuvre, dans la lente maturation du silence : « De quel savoir procède le sortilège du silence ? Du haut de la Plaine des Cafres, l'âme transie, les dents serrées, je contemple l'île dans sa beauté de Bête d'Apocalypse ou de lente nécropole de l'Idéal. Blancheur levée des calices, silence claironné... Silence finement perméable et comme orphelin d'une note fondamentale ou embarrassé d'une fugace impression de ne savoir si l'on n'a pas fait le mauvais choix du temps. Silence, cher silence... guérison de nos antinomies ou couvaison de virulences. Le silence — coquillage au corps de femme et de sourate. Le silence — autre ramage pour la harpe des forêts. Que faire du silence ? une voix pour lama ? Le silence nous emporte !⁴⁶ »

Et encore⁴⁷ :

*Les fourmis instillent leur acide à l'esprit
je suis entré — morte ramure —
dans la demeure du livre éparpillé*

*ça tire de toutes les enfances
l'univers se blesse à un trait d'étoile
au pied de la rivière du bois flambé
les feuilles réveillent les cloches d'autrefois*

*ombre écrasée jusqu'à la sève
du tout silence*

⁴⁵ *Ibid.*,, p.526.

⁴⁶ *Phoenix, op.cit.*, p.48.

⁴⁷ Boris Gamaleya, fragment inédit confié à l'auteur du présent article.