

**Comment le silence d'André Souris nous parle.  
A propos de l'article d'André Souris, « Le Silence et la Musique »<sup>1</sup>**

**Simon Sieger**

Musicologue

Etudiant en Master de musicologie sous la  
direction de Christine Esclapez  
Département de musique et sciences de la  
musique Université Aix-Marseille

**Résumé.** Poursuivant la recherche d'une *autre musicologie* telle que nous la propose Christine Esclapez, la notion de silence chez André Souris nous permet de prendre du recul sur la spécificité d'une parole musicologique. Les liens tissés entre la musique, le musicologue, et l'auditoire font apparaître une dynamique de la parole, créant un espace d'expression. Les distances qui séparent la parole théorique de sa mise en pratique, ou le locuteur de l'auditeur, sont des révélateurs de la *mise en parole* de la musique, laquelle est impérissable et attend à d'être prolongée. La posture d'André Souris n'est rien de plus, ni rien de moins, que la tentative de faire exister un monde frontalier entre celui du *dire* et de *l'écouter*.

**Mots-clés.** André Souris, parole, espace, silence, distance, phénoménologie, relation locuteur-auditeur.

**Abstract.** Following Christine Esclapez' research of *another musicology*, we take the study of the notion of silence of André Souris as an opportunity to think about the specificity of musicological expression. The links between music, musicologist and their audience create a movement of speech, which in turn defines a space of expression. The distance between theoretical speech and its practical application, or the distance between the speaker and the auditor are observable signs of the *passing into speech* of music, considered as an entity which can't perish, awaiting an extension. André Souris' choice is nothing more, and nothing less, than an attempt to bring a conterminous world into existence, creating a new territory on the frontiers between what is *said* and what is *listened to*.

**Keywords.** André Souris, speech, space, silence, distance, phenomenology, speaker-auditor relationship.

---

<sup>1</sup> SOURIS, André: *La lyre à double tranchant*, Mardaga, Sprimont, 2000.

### La spécificité de la parole

A la lecture d'un article d'André Souris, on ressent une étrange impression. Comme si les mots imprimés sur la page n'étaient plus fixes mais mouvants, se dérobaient au regard et à la constance, comme s'ils refusaient de se laisser enfermer dans cette page pour laquelle ils n'ont pas été conçus. Si Nietzsche était le philosophe de la danse<sup>2</sup> et de la légèreté, alors sans aucun doute Souris est le musicologue-danseur, dont les mots restent animés d'un mouvement, d'une grâce et d'une souplesse qui font leur instabilité de sens et de forme. D'où vient cette puissance d'adaptation au lecteur, cette simplicité apparente ne dissimulant qu'à peine la profondeur ? D'où vient que ces écrits ne figurent pas parmi les lourdes théories musicologiques du XX<sup>ème</sup> mais flottent à leur surface ? D'où vient qu'il provoque chez le lecteur un tel sentiment, qu'il abolisse la distance généralement posée par le théoricien, qu'il établisse un lien d'intimité ?

Une seule réponse à ces questions étranges, ces écrits ne sont pas des écrits. Leur présentation sous la forme d'écrit est le résultat d'une certaine forme de conformisme culturel dont la ligne principale est la conservation de la science à un niveau neutre, évacuant progressivement la personne et la personnalité de l'auteur derrière l'aridité brute d'un texte. Noir sur blanc. Pas de couleurs ni de nuances, et pourtant les mots dansent infatigablement sur la page, se désordonnant sans cesse dans un ordre nouveau. Seule une note en bas de page de l'article révèle la véritable nature de ce texte :

L'exposé sur « le silence et la musique » a été **prononcé** le 9 février 1946 au Séminaire des Arts. Mais Souris en a rédigé une version amendée (...). C'est cette version qui a été retenue ici.<sup>3</sup>

Car pour railler l'esprit de pesanteur dont son époque était prisonnière, Souris avait choisi un autre moyen de transmission que « l'écrire sur la musique ». Plutôt que d'être obligé de définir des catégories, de classer avec rigueur des compositeurs dans des stylistiques pour mieux les définir, il se laissait aller au « parler sur la musique » dont la spontanéité et l'immédiateté lui donnaient toutes les libertés. Ainsi, malgré une articulation argumentative des plus classiques, le propos de Souris semble se mouvoir dans l'espace d'une scène, se munissant, au fur et à mesure de son monologue, d'accessoires et d'éléments de décor dont la juxtaposition dépeint une autre Histoire, un autre monde qui, comme *l'Ainsi parlait Zarathoustra* : « est pour tous et [...] n'est pour personne »<sup>4</sup>. Cet accès facile au savoir, cette sensation pour le lecteur de pénétrer dans une danse créatrice dont on apprend les pas au fil de la lecture nous donnent envie de l'accompagner par un chant. Nous voulons expliquer

---

<sup>2</sup> « De Dieu je suis le porte-parole devant le diable. Or ce diable est l'esprit de pesanteur. O vous, les légères, comment se pourrait-il que de danses divines je fus l'ennemi ? (...) à une danse il doit vous inviter ; et pour accompagner sa danse je veux moi-même chanter un chant. Un chant de danse et de raillerie contre l'esprit de pesanteur, mon très haut diable et très puissant, duquel ils disent qu'il serait « le seigneur du monde » » : FRIEDRICH, Nietzsche: « Chant de la danse », in *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard nrf, Paris, 1971, p. 125.

<sup>3</sup> SOURIS, André : *Op. Cit.*, p. 57. C'est nous qui soulignons.

<sup>4</sup> NIETZSCHE, Friedrich : *Op. Cit.* : sous-titre : « Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne ».

cette danse, la posture qui lui donne ses appuis, l'espace de connaissance qu'elle décrit, mais surtout nous voulons recomposer avec notre voix le chant qui puisse la soutenir. Pour ce faire nous devons comprendre les directions que prend la parole, la relation qu'elle entretient avec son énonciateur, avec son auditoire, avec la musique.

### **Le paradoxe des directions contraires : la création par l'aller-retour**

Les directions de la parole de Souris peuvent se représenter dans une géométrie à trois dimensions. Dans la nature des directions que nous allons proposer, nous spécifions qu'il ne s'agit pas de valeurs accordées aux différents aspects de cette parole, mais plutôt de l'image que l'orateur donne lui-même de ces aspects dans son discours. Nous plaçons sans difficulté Souris au centre de la parole, au point 0, non pas point fixe mais point mouvant, rencontre des trois axes de la géométrie spatiale. Sur l'axe des x, Souris se meut au sein de sa propre personne, façonne sa parole face à lui-même, essayant de se convaincre comme s'il était autre. Ce qui est intéressant dans cette allégorie géométrique de la parole, en plus de l'éloignement progressif de la personne du locuteur en 0, est la possibilité d'aller dans deux sens sur le même axe : mais quels peuvent-ils être lorsque celui-ci symbolise une personne ? Evacuons les valeurs négatives et positives (habituellement présentes sur les axes géométriques, structurantes mais binaires) et concentrons-nous sur le sens des directions : soit Souris énonce une parole s'éloignant de lui, soit se rapprochant de lui ; et soit elle est en provenance de derrière lui, soit de devant lui. Ce qui est « devant lui », c'est bien sûr l'auditoire du Séminaire des Arts, et ce qui est « derrière lui » ce sont les textes et les auteurs dont il est l'auditoire. En utilisant un terme de Julia Kristeva, c'est en vérité l'axe de l'intertextualité<sup>5</sup> de Souris, se proposant lui-même comme texte aux autres, ou comme un texte accueillant les autres.

Sur l'axe des y, définissant le haut et le bas, Souris parle de la musique. Ici également, le sens du haut et du bas ont peu d'importance. Ce qui veut dire que le trajet vers la musique n'est en aucun cas transcendantal, car il peut se faire par élévation comme par abaissement. La musique n'est pas en haut comme une matière sacrée et mystérieuse, mais elle est environnante, englobante, constituant primaire du monde. La parole de l'orateur peut donc « parler vers » la musique en s'élevant ou « parler en venant de » la musique. Peut-on distinguer cette « musique du haut » de cette « musique du bas » sans pour autant leur accorder de jugement de valeur ? C'est exactement ce que fait Souris en l'énonçant de deux manières différentes : soit il s'agit de la musique absolue, celle dont l'unité idéale (pour lui) déborde des frontières géographiques et stylistiques – et nous pourrions la qualifier de « musique du haut » –, soit il s'agit de la musique existante, celle des œuvres qu'il a choisies. La musique absolue est donc une idéalisation de la musique indifférenciée, une sorte d'essence de la musique dans laquelle toutes ses particularités sont présentes sans pour autant être exprimées. C'est aussi la généralité de la musique en tant que concept forcément représenté dans l'esprit de l'orateur comme dans celui de l'auditeur. La musique existante, bien réelle, est celle que nous entendons bel et bien ici et maintenant, la musique comme concept agissant n'est-elle pas alors en tension entre ces deux états ?

---

<sup>5</sup> KRISTEVA, Julia: « Une poétique ruinée », in BAKHTINE, Mikhaïl: *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, pp. 5-21

A certains moments, Souris « parle vers » la musique absolue et vers la musique existante ; à d'autres, le musicologue parle « en venant de » la musique absolue ou existante.

L'axe des z est celui qui en géométrie différencie la géométrie plane de la géométrie tridimensionnelle, c'est-à-dire celui qui, à partir des simples paramètres de hauteur et de largeur, crée par combinaison celui de la profondeur. Nous avons donné à l'axe des x la valeur de la parole et à celui des y celui de la musique, il est logique que l'axe des z soit celui de la combinaison des deux. Même dans cette combinaison, Souris installe deux extrêmes : la « musique parlée » ou le moment où les mots ne sont plus que des coquilles vides remplis de musique (« le silence lumineux », « bâillonner le silence »<sup>6</sup>) et la « parole musiquée » ou moment où la musique n'est qu'une extension de la parole, remplie de sa signification et de son sens.

De cet espace scénique de la parole, il ne nous reste qu'un texte dans lequel on ne peut contempler que les cadavres des musiques réelles à travers leurs titres, qu'une ligne noire sur fond blanc pour imaginer *le temps de la voix*<sup>7</sup>. Et pourtant les mots dansent dans cet espace comme un éternel et ultime sursaut pour captiver l'attention, et les traces des pas nous disent de réinventer les déplacements. Soyons clairs, nous ne voulons pas répertorier les mouvements de la parole de Souris au fil de son article : nous dressons simplement une carte des probables qu'il envisage. Et ce qui unit ces probables c'est un trajet : celui de l'aller-retour. Pour créer du mouvement et de la forme avec sa parole, Souris est obligé de se déplacer sans arrêt le long des axes de son espace, parcourant les mêmes trajets dans les deux sens pour toujours se replacer au centre, explicitement ou implicitement. On pourrait penser que se déplacer pour revenir au même endroit est un projet vain mais nous admettons que c'est dans ce paradoxe que réside la créativité de l'auteur. A chaque aller-retour Souris se dévoile comme un autre que lui. A chaque aller-retour, une nouvelle part d'inconnu demande à être connue. La particularité de l'espace de parole de Souris est qu'il n'est pas conçu pour accueillir un mouvement unilatéral allant du problème vers la solution. Dans sa parole, à chaque déplacement, Souris contemple l'ensemble des paysages qu'il connaît déjà et reconnaît les éléments de décor qu'il leur a ajoutés, et sur le trajet du retour, après avoir contemplé sa destination, le sens de ces paysages et la place des décors sont remis en question, repositionnés, jusqu'au prochain trajet. Souris est un musicologue-danseur qui montre avec gaieté où se cachent les questions de la musique.

---

<sup>6</sup> SOURIS, André : *Op. Cit.*, pp. 60-61.

<sup>7</sup> Pour reprendre le titre d'un ouvrage de Daniel CHARLES : *Le temps de la voix*, Hermann, Paris, 2011.

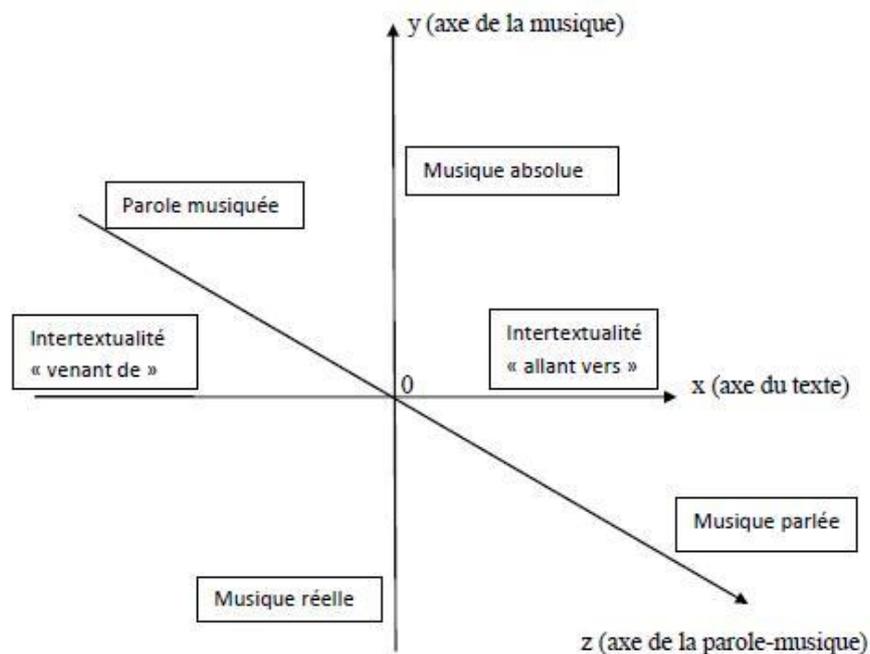


Figure 1. Schématisation de l'espace de parole d'André Souris

### Le thème du silence

Partons du principe emprunté à Bernard Vecchione selon lequel un musicien ne vit pas seulement dans le monde mais, à travers, la singularité de sa musicienneté<sup>8</sup>, dans un monde-musique, dans lequel les choses sont musiquées. La musicienneté d'André Souris, construite par sa pratique de chef d'orchestre et compositeur, est donc l'une des principales énergies irriguant implicitement son discours, un filtre structurant sa pensée. Et puisqu'il s'intéresse au silence dans cet article, nous ferons l'hypothèse qu'il s'agit de la part d'inexprimée que sa voix laisse tout autour d'elle et nous essayerons de comprendre son approche du silence à travers son propre silence, qui borde sa parole. Car s'il est un texte où les silences sont palpables c'est bien cet article : pas moins de vingt-et-un paragraphes pour six pages de textes. Entre chaque paragraphe une transition silencieuse, un déplacement de la parole qui se fait en silence. Entre le huitième et le neuvième, par exemple, on passe d'un « parler vers » la musique absolue avec une musique parlée telle que « silence opaque et nébuleux »<sup>9</sup>, à un « parler venant de » la musique réelle et une parole musiquée (« la forme des monodies définit leur silence »<sup>10</sup>). Le silence est encore plus lourd entre le dixième et le onzième paragraphe, car là où le lecteur n'entend rien, l'auditeur entendit un *Alleluia* (c'est-à-dire que l'auditeur réel de la conférence eu l'occasion d'écouter un *Alleluia* choisi par André Souris). Il est presque magique de voir comment le thème du silence traité par la parole de Souris est lui-même représenté dans l'écriture de cette parole.

<sup>8</sup> VECCHIONE, Bernard: « Entre Errance et Expérience. Un « Tombeau » de Pierre Schaeffer », in MARTIAL, Robert: *Pierre Schaeffer : De Mac Luhan au Fantôme de Gutenberg*, L'Harmattan, Paris, 2002, pp. 10-18.

<sup>9</sup> SOURIS, André : *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 59.

L'écrit de la parole devient l'illustration de son propre propos. Inutile de relever tous les déplacements, et les limites de l'espace de la parole, le principal est de noter que dans sa parole, André Souris est un musicien, fonctionnant selon les principes qu'il est justement en train d'énoncer, tournant sur lui-même pour *fabriquer* un sens où forme et contenu sont amalgamés dans un tout organique, ce que ne contrediraient d'ailleurs ni Schloëzer, ni Goethe.

Plus précisément, on discerne également dans la construction de son discours les contours de la musicienneté de Souris. Le schéma argumentatif est en gradation, s'élargissant progressivement vers des exemples en expansion, passant par des pièces à une, puis deux, puis trois voix, pour terminer par la considération de l'harmonie. La clef de voûte de son argumentation se trouve dans le vingtième paragraphe, lorsqu'il cite Debussy comme chef de fil de la mise en œuvre de la musique du silence. A cet instant, on comprend rétrospectivement la structure de l'argumentation. Comme Debussy, qui expose dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* le même thème sous des éclairages différents, comme une sorte de thème sans variation mais dont l'environnement changeant donne une image différente à chaque répétition, Souris expose le thème du silence sous différents éclairages : la théorie des formes, puis l'écriture, enfin l'évocation d'une musique de plus en plus complexe. A chaque nouvel éclairage, le thème prend un sens nouveau tout en conservant l'ancien. La chaîne de sens qui se crée progressivement est rythmée par l'égrènement des paragraphes, le déplacement de la parole dans son espace, et c'est en réalité une musique que nous avons sous les yeux. Une musique traitant dans ses silences des silences traités dans la musique. Si la forme du discours est accueillante et légère, c'est que la conception de la musique de Souris l'est de même, de même que le sont ses compositions.

### La théorie du silence

(...) cette présence sonore nous révèle qu'il n'y avait rien, cette présence nous révèle à la fois une absence ou, si l'on veut, une possibilité d'absence.  
(...) La résonance de ce chant solitaire approfondit l'espace environnant.<sup>11</sup>

Cette approche du silence est surprenante par sa pertinence, même près de soixante-dix ans plus tard. La profondeur donnée par le chant n'est pas celui du chant propre, mais celui du silence qui continue à exister en dessous du chant. Là où nous croyons voir des apparitions de silence entre les moments musicaux (que ce soit dans l'article de Souris ou dans la musique dont il parle), il n'y a que révélation de ce qui existe en dessous à tout moment. Dans tous les exemples que Souris donne, il pose la question du silence, le désigne pour mieux le retrouver ailleurs, et le définir peut-être dans « une esthétique future »<sup>12</sup>. Alors que Souris parle par delà son dernier silence, nous ne pouvons que nous soumettre à sa parole prémonitoire en lisant Daniel Charles (cité par Bernard Vecchione) et Bernard Vecchione :

---

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 59.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 58.

« On connaît, dit-il, [Daniel Charles dans *La voix symbole du temps*, 1978, p.218] la définition heideggerienne de l'*Ursprache*, du Dire originaire, irréductible au « langage » des linguistes et à toute conception « instrumentale » du *dit* : le Dire, c'est le *Geläut der Stille*, le *résonner du silence* » Or ce « silence », il n'est pas le silence énoncé, mais le silence de l'énoncé, ce sur quoi l'énoncé fait silence. Il n'est pas le silence que forme l'énoncé, le silence comme absence de son, anti-son, non-son. Mais il est ce qui fait silence en l'énoncer, sous l'énoncé, ce que l'énoncé sous son paraître réserve. Non ce qui s'énonce mais ce qui s'annonce silence. (...) Ce silence qui s'annonce est celui dont, de façon distraite, traite, et retraite par son réseau de figures, l'énoncé. Il est celui qui demeure en réserve, en retrait, à l'abri de l'énoncé, mais que l'énoncé met en jeu en l'*appelant* dès que, comme énoncé, on le pousse à faire retraite, à entr'ouvrir la porte d'infini, d'imparlé qu'annonce le silence. L'énoncé qui « abrite », « ébruite » le silence. Il fait sortir le silence de l'endroit où, parlant, songeant, travaillant à rêver, il est retranché.<sup>13</sup>

Les théories de Daniel Charles et de Bernard Vecchione emmènent les propositions d'André Souris une étape plus loin. Là où Souris ne fait que montrer la présence du silence, les deux musicologues en font la base constituante du discours, lui confiant la totalité du dire qui irrigue le parler. Bien que nous soyons entièrement d'accord avec cette théorie, nous pouvons y déceler une certaine faiblesse par rapport à la façon dont Souris envisageait, lui, la part silencieuse du musical : dès l'entrée véritable en philosophie du silence, il perd sa réalité musicale et reste pratiquement inatteignable, dans les limbes de la musique absolue, celle qui fait également exister la voix du discours parlé. Malgré l'extrême simplicité philosophique du silence selon Souris, celui-ci est en circulation permanente entre le parlé immédiat, la musique réelle et la musique absolue. Ce qui fait la force de son discours est la constance de son auto-démonstration : l'*objet* de recherche (le silence) n'est pas regardé comme extérieur mais fait partie constituante du discours, exactement comme le théorisent Charles et Vecchione, tout en gardant sa teneur de silence musical. Le silence du discours et celui de la musique s'affichent comme unis, voire même indivisibles. C'est une autre raison pour laquelle les recherches de Souris ont tendance à être oubliées, ce ne sont pas des monolithes inanimés servant de tables de lois mais des organismes doués d'un système autosuffisant. Leur autonomie leur sert à vivre en dehors des théories généralistes, mais leur errance singulière les rend peu attrayantes pour les chercheurs en quête de réponses uniques. Pourtant, et on le voit dans le prolongement par Charles et Vecchione, ce que demandent ces organismes est une mise en théorie, ou plutôt, pour parler en termes rhétoriques, une problématisation de la question mise en avant.

Bernard Vecchione, quant à lui, opère un retournement de situation : l'énoncé dissimule le silence et le rend bruyant par sa parole. Silence et énoncé sont mêlés, tissés ensemble, inextricables, ce qui rend la mise en pratique de cette théorie très délicate. Dans la conception organique de Souris, le silence et le son sont deux entités

---

<sup>13</sup> VECCHIONE, Bernard : « L'hermeneia silencieuse du musical », in *Le sens langagier du musical, Sémiologie et Herménéia*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 254.

bien séparées, tangibles, définissant leur différence par leur interdépendance, leur dialectique. Ceci simplement parce que dans ses déplacements dans l'espace de sa parole, le musicologue doit rester cohérent ; et si son objet de recherche change de fonction suivant où il est placé (que ce soit dans son intertextualité, dans la « musique réelle » au paragraphe quinze, puis dans la « musique absolue » au paragraphe seize, ou dans la parole musiquée au dix-neuvième paragraphe)<sup>14</sup>, sa peau, l'interface tangible du silence avec le chercheur et l'auditoire reste la même. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas l'essence du silence qui reste immuable dans les déplacements de la parole, mais son épiderme. L'intérieur est en constant changement alors que la surface reste identique, c'est-à-dire que le silence lui-même est un organisme s'adaptant intérieurement à son environnement tout en conservant son identité extérieure. C'est là pour nous une véritable prouesse méthodologique que de conserver l'identité d'un concept tout en lui donnant un fonctionnement radicalement différent à chaque exemple. Ce sont les déplacements de la parole qui obligent André Souris à conserver dans chaque paysage une identité commune du silence : comment peut-il autrement trouver des points de ressemblance entre ceux-ci si ce n'est par la vision qu'il a de l'épiderme tangible du silence. Cette visée est fondamentalement rhétorique car suivant, comme Alice le lapin blanc, l'auditeur (pour nous malheureusement le lecteur) s'accroche au silence tel que le peint Souris, l'entend transfiguré à chaque exemple mais reconnaît sa silhouette caractéristique à chaque apparition. La capacité de Souris à se percevoir comme témoin de ses propres déplacements lui permet de donner à la singularité de ceux-ci une valeur d'exemple appelant une théorie. Chaque auditeur (et lecteur) sort de l'espace de parole en élaborant sa propre histoire du voyage qu'il a fait.

### La mise en pratique de la théorie

In theory, practice and theory are the same,  
but in practice they're not.<sup>15</sup>

Au moment de la mise en pratique de la théorie, les arabesques des déplacements de la parole se trouvent alourdies par la matière à laquelle elles sont inévitablement liées. Ce qui fait une bonne théorie n'est pas son adaptabilité à toutes les situations, mais le rapport de proportion entre ce qu'elle abandonne de sa poésie originelle pour n'être qu'une « chose » de plus dans le monde, et ce qu'elle gagne à être contextualisée dans différents instants de l'Histoire. Puisque Souris s'appuie sur une phénoménologie du silence qu'il tente de débusquer dans des pièces musicales, ramenons sa théorie au pragmatisme par l'intermédiaire de Charles Sanders Peirce. Deux concepts majeurs de la philosophie de Peirce sont présents dans la démonstration de Souris : « la féconde intuition » qu'il attribue à Paul Claudel et la « résistance » (en tant que le silence se définit par le son et réciproquement)<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> SOURIS, André : *Op. Cit.*, respectivement p. 60 et p. 61.

<sup>15</sup> Einstein Albert : « En théorie, la pratique et la théorie sont la même chose, mais dans la pratique ce n'est pas le cas ».

<sup>16</sup> SOURIS, André : *Op. Cit.*, p. 58.

It seems, then, that the true categories of consciousness are: first, feeling, the consciousness which can be included with an instant of time, second, sense of resistance, of an external fact, of another something; third, synthetic consciousness, binding time together, sense of learning, thought.<sup>17</sup>

Intuition is the regarding of the abstract in a concrete form, by the realistic hypostatization of relations; that is the one sole method of valuable thought.<sup>18</sup>

Peirce propose une chronologie des étapes de la mise en pensée, et donc de l'interprétation du sens en construisant progressivement et schématiquement ce réseau de sens. Cette chronologie s'applique au silence de Souris : en premier (par « en premier » et l'ordre que nous allons donner, nous désignons non seulement la chronologie de la pensée décrite par Souris, mais également la chronologie de sa propre pensée, toutes deux fonctionnant comme deux organes du même corps), nous avons la sensation du silence sans en comprendre le sens. Une sensation qui hors du champ artistique n'aurait qu'un rôle passif, c'est une sensation qui n'est qu'une qualité, une signification sans sens, ou dans le vocabulaire heideggerien, une existence sans être. Aussi bizarre que cela puisse paraître, cette sensation est mais n'existe pas, c'est une signification non-existante, qu'on ne peut isoler en tant que chose étant dans le monde. L'art ne révèle pas son existence mais la fabrique. En remplissant la page du bloc imprimé, la marge devient marge alors qu'elle n'était rien. Etrange phénomène que celui du rien qui n'existe même pas en tant que tel avant qu'on ne lui fournisse un matériau de résistance contre lequel s'appuyer pour exprimer un sens. La sensation de silence n'existe réellement qu'à partir du moment elle trouve une résistance s'opposant à sa force mais en direction opposée. Pour autant, quand Souris dit que « cette recherche n'a rien de paradoxal ni rien de bien nouveau »<sup>19</sup>, il a à la fois tort et raison. De fait, le paradoxe est au cœur de cette recherche, c'est l'anomalie créatrice, génératrice d'une autre pensée comme celle de voir un paysage à l'aller différent de celui du retour. Et c'est ce paradoxe même qui est une pensée ancienne, déjà exprimée dans la poésie mystique du XVII<sup>ème</sup> siècle par Angelus Silesius (qui aura, d'ailleurs, une grande influence sur Martin Heidegger pour l'écriture de *L'être et le temps*) :

299. *On entend dans le silence*

La Parole résonne en toi plus que dans la bouche des autres ;

---

<sup>17</sup> « Il semblerait alors que les vraies catégories de la conscience soient : premièrement, la sensation, la conscience qui peut être contenue dans un instant de temps, deuxièmement, le sentiment de résistance, d'un fait extérieur, d'un autre quelque chose ; troisièmement, la conscience synthétique, liant le temps, le sentiment d'apprentissage, la pensée. » : PEIRCE, Charles Sanders : *Principles of Philosophy, A Guess at the Riddle, Collected Papers*, Charles Hartshorne Editor, Bristol, 1998, p. 200. [Traduction faite par nos soins]

<sup>18</sup> « L'intuition est la considération de l'abstrait sous une forme concrète, en formulant des hypothèses réalistes de relations ; c'est la seule méthode de pensée valable ». PEIRCE, Charles Sanders : *Op. Cit.*, p. 203. [Traduction faite par nos soins]

<sup>19</sup> SOURIS, André : *Op. Cit.*, p. 61.

Si tu peux te taire pour elle, à l'instant même tu l'entends.<sup>20</sup>

Chez Silesius, on peut déjà comprendre la puissance d'une forme du silence disant sous la parole, appelant la synthèse intuitive du lecteur (qui par ailleurs ne devait pas simplement lire le distique mais le réciter, assimiler par sa propre mise en parole le sens profond qu'il pouvait avoir pour lui). La troisième étape proposée par Peirce est justement celle de la synthèse intuitive, formant la liaison du temps, plaçant l'individu parmi le phénomène qu'il tente de comprendre. C'est à la fois une contextualisation et une historicisation. C'est dans le huitième paragraphe que Souris fait preuve de sa virtuosité de mouvement dans la parole, en passant de l'intertextualité « venant de », à une adresse à l'auditoire, renversant sa parole pour aller vers la « musique absolue » grâce à un seul mot : « Imaginons »<sup>21</sup>. L'image est alors lancée et le passage du silence de la réception passive de la parole à la création de notre propre parole se fait dans le passage entre la phrase : « C'est un silence opaque, ou nébuleux » (parole musiquée) et « Imaginons que surgisse alors une simple mélodie, et voici toute notre attention concentrée sur elle (...) » (musique parlée)<sup>22</sup>. L'individu se trouve à cet instant catapulté au cœur du paradoxe, en faisant réellement l'expérience, telle que l'a faite le locuteur. Le terme « Imaginons » pousse l'auditeur à créer intuitivement la mélodie qui correspond au besoin du paradoxe silence-son, et celle qui surgit est celle de l'auditeur, celle de la « musique absolue » qui n'existe pas mais qui est en chacun de nous, et représente l'exact inverse du silence musical.

Tandis que dans la mise en pratique du silence en tant qu'entité philosophico-musicale dans la musique absolue, Souris fait preuve d'une grande clairvoyance, dès qu'il veut morceler cette entité en différentes unités musicales, il se livre à des considérations d'une naïveté touchante mais largement dépassées aujourd'hui. Pourtant, certaines de ces considérations, bien que suivant directement une proposition obsolète, se réaliseront dans certaines musiques bien éloignées de celles qu'il aborde.

### **La pratique du silence aujourd'hui : tentative de prolongement**

Dans le huitième paragraphe, Souris évoque (par l'imagination) une ligne mélodique « qui en se déroulant délimite deux grandes zones silencieuses, l'une à l'aigu, l'autre autre grave. Elle nous fait percevoir un passé et un futur. »<sup>23</sup> Quel phénomène étrange à contempler que la promiscuité d'une chose qui semble absurde et d'une autre qui semble véritable ! Nous pensons que la représentation du silence aigu et du silence grave n'est dans la parole qu'un mouvement de plus vers son auditoire en provenance de la musique absolue et de son intertextualité, mais qu'en réalité le trop long filage

---

<sup>20</sup> Les poèmes d'Angelus Silesius sont des distiques réalisés pour amener le lecteur à la contemplation de Dieu. Dans chaque poème un paradoxe inexplicable amène à la connaissance et à l'amour de Dieu. Le thème du silence et de la parole est récurrent, et le titre de l'ouvrage *Le Voyageur Chérubinique* est une métaphore de l'errance nécessaire pour arriver au sens de la vie. Si au XVII<sup>ème</sup>, il s'agit de Dieu, on voit bien qu'au XX<sup>ème</sup>, pour qui vit dans un monde-musique, l'objet de la recherche est différent mais l'essence de la méthodologie est identique. SILESIUS, Angelus : *Le Voyageur chérubinique* (titre original : *Cherbubinisher Wandersmann* ou « L'homme chérubinique qui erre »), Rivages, Paris, 2004, p. 129.

<sup>21</sup> SOURIS, André : *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 58.

<sup>23</sup> *Ibid*.

de la métaphore spatiale lui fait perdre sa crédibilité. Pourtant, le fait d'être arrivé à sa conclusion sur l'espace fait naître une ultime conséquence, celle de la perception d'un passé et d'un futur. Alors que Souris va poursuivre pour sa démonstration le chemin de la séparation du silence en plusieurs zones de l'espace spectral, ce concept est abandonné. Nous sommes néanmoins convaincu que c'est dans cette phrase que Souris pousse son entité silence le plus loin : en effet, la ligne mélodique ne sépare pas l'espace, elle le crève pour lui rajouter une dimension. Il ne s'agit désormais plus d'un espace géométrique bidimensionnel dans lequel les figures sont planes, l'espace prend une perspective et désigne son point de fuite.

Le reste des observations sur l'espace spectral du silence, ainsi que les exemples des pièces à plusieurs voix passent à côté du concept bouleversant du temps. Nous pouvons bien entendu excuser Souris pour cette inattention ainsi que l'expliquer par les limites de sa musicenneté : celui-ci manipulant en tant que compositeur et monstreur de musique majoritairement de la musique écrite, la représentation qu'il a du silence a dû se baser sur la perception de la globalité musicale à travers la partition. Si l'on se penche sur la perception du silence dans ce qu'il nous laisse apercevoir de sa musique absolue, on le voit comme une autre voix qui, par sa possibilité d'occuper un large spectre sonore sans avoir besoin de se dédoubler, contient une part de magie. Comme une voix qui serait d'une morphologie flexible lui permettant d'être simple ou double, de s'intercaler entre les voix réelles, entre les entrées d'une fugue, entre les broderies d'un luth. Ce silence est celui de la partition comme celui de la marge est celui de la page imprimée. Ce qui borde les voix est un blanc enserrant une ligne noire, et la qualité du silence procède nécessairement des mouvements que décrit la ligne. Dès lors que la ligne se rend à l'existence le silence lui est assujéti. Il doit se conformer au temps et à l'espace qu'elle décrit ; il est dépendant de la voix et de son expressivité et n'est finalement qu'une conséquence de la musique jouée (alors qu'il est antérieur à la musique absolue au huitième paragraphe<sup>24</sup>, juste avant ces phrases décisives).

Ce qui apparaît comme une contradiction et qui pourrait sonner la fin de la validité du raisonnement de Souris, est pour nous un terrain de départ, une possibilité de prolongement. Car comment aurait raisonné un Souris qui eut connu le saxophone hurleur de Peter Brotzmann, les platines torturées de Otomo Yoshihide, ou les cris surnaturels de Mike Patton ? Quelle aurait été sa représentation du silence face au *Poem for tables, chairs, benches, etc...* de LaMonte Young ? Faisons l'expérience de répondre à ces questions en s'appropriant l'espace de parole, additionnant notre intertextualité à la sienne.

Le silence doit donc rester « cette possibilité d'absence »<sup>25</sup> désignée par le sonore, matière intuitivement synthétisée, dont l'étude se fait par la réception de la musique. Tels sont les principes énoncés qui nous semblent s'accorder encore avec notre perception. Bien que centré sur l'écoute et le « donner à entendre », Souris n'a pas

---

<sup>24</sup> SOURIS, André : *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 59.

assez de recul pour considérer l'individualité de chaque auditeur, ni pour fonder une théorie du silence sur la singularité de celui-ci, nous le ferons pour lui.

Lorsque la musique jaillit, l'auditeur se trouve face à un phénomène qui lui montre la « possibilité d'absence ». Ce que Souris oublie, c'est que dans la relation qui lie presque instantanément l'auditeur à la musique (qui plus est enregistrée), une prise de conscience germe aussitôt, appréhendant la distance (en termes de culture et de connaissances, ou de disponibilité d'esprit) qui le sépare du contenu de celle-ci. Cette distance peut se décliner selon trois modes : elle est courte, la musique jouée a une place dans la représentation du monde que se fait l'auditeur qui est proche de lui ; elle est longue, la place de la musique dans la représentation du monde de l'auditeur est mal définie, dans une zone d'ombre tenue à l'écart des connaissances claires ; enfin la distance est impossible à évaluer car la musique ne peut pas faire partie de la représentation du monde de l'auditeur. Ces trois types de distance, courte, longue et non-mesurable, engendrent des désirs et des pensées auxquels le silence et le temps sont directement rattachés.

Car Souris oublie également que si la musique montre le silence qui la précède et la soutient, elle impose également le silence à celui qui n'y prend pas part. Il y a donc un rapport de force qui s'installe dans la relation entre la musique et l'auditeur, il doit garder le silence s'il veut pouvoir apprécier la musique. Le son et le temps de sa voix sont des parasites pour la musique qui réclame le silence pour commencer à s'exprimer, et pendant que celle-ci résonne l'auditeur est isolé, seul avec elle sans pouvoir communiquer avec d'autres que lui pour comprendre à plusieurs. Ce quasi-enfermement que provoque la musique est une sorte de solitude de l'auditeur qui ne peut plus se conformer aux dires des autres, à leurs évaluations, mais doit deviner la distance tout seul. Il ne lui reste plus qu'à décider s'il a le désir d'aller à la rencontre de cette musique, et celui-ci est fonction de l'état d'esprit de l'individu et de la nature de la distance.

C'est ce désir qui est le modulateur du silence en tant qu'instrument de qualité temporelle. Si la musique nous fait percevoir un passé et un futur, c'est parce que l'auditeur a le désir secret de rester dans le présent devenu passé pour chérir l'instant musical et retarder l'arrivée inéluctable du silence, ou parce qu'il désire fuir vers le futur ou retourner au passé où cette musique n'était pas. Plus la distance qui le sépare de la musique est connue, moins le désir de silence se fait sentir, et plus le présent devient instant, passé et présent s'unissant dans leur momentanéité. Au contraire plus la distance est longue, le chemin inconnu, plus le désir de silence est grand, plus passé et futur se disjoignent pour devenir les limites inatteignables et le présent long et insupportable. Le temps se contracte et s'allonge dans un rapport directement proportionnel au désir de silence. Dans des cas extrêmes comme dans celui du *Poem for chairs, tables, benches etc...* écouté par une personne ignorant l'existence de la musique contemporaine, cette version schématique du silence est évidente. Mais comme dans le raisonnement en gradation de Souris, nous pouvons la complexifier, l'étendre à une pluralité de voix (ou voies) du désir de silence.

Pendant l'écoute, l'auditeur n'a de cesse de parcourir ce qu'il a déjà entendu pour comprendre ce qu'il est en train d'entendre et éventuellement prévoir ce qui l'attend. Imaginons une fréquence suraigüe à vriller les tympans qui jaillisse du silence à un volume très bas mais qui augmente à vitesse constante : le désir de silence va rendre le temps de plus en plus étendu au fur et à mesure que le volume augmente. A l'inverse si la fréquence jaillit à un volume insupportable mais baisse à vitesse constante, le désir de silence diminue. Prolongeons cette hypothèse dans l'esprit d'un auditeur qui aimerait particulièrement cette fréquence et serait satisfait du volume insupportable, il serait pris au fur et à mesure d'un désir de non-silence, de perpétuation du phénomène.

Dans une pièce comme *Tristan et Iseult* de Richard Wagner, dans laquelle de nombreuses septièmes restent irrésolues, des accords sont renversés avec des secondes mineures à leur base, l'habitué de Schönberg (en admettant que la pièce lui soit inconnue) va désirer un non-silence de ces dissonances tandis que l'habitué de Brahms va en désirer le silence. Même si les perceptions temporelles des deux auditeurs sont inversées, la fixation sur cet élément de la musique rend provisoirement silencieux les autres (timbre, paroles, orchestration). Ainsi le désir de silence ou de non-silence, existant de manière latente sous chaque son de la musique simultanément, n'est palpable par l'auditeur que dans la succession. Ce qui « bâillonne le silence » ce n'est pas la musique en elle-même, c'est l'attention limitée que peut porter l'auditeur à chacun de ses possibles désirs de silence. Dans cette lignée de pensée, certains compositeurs de jazz comme Eric Dolphy ou Sun Ra, ont utilisé la voix soliste contre le silence, jouant avec le désir du spectateur, devenant tantôt envoûtant tantôt insupportable, tantôt repère connu et confortable tantôt inconnu aride et hostile.

Pour terminer, revenons à la division du silence de Souris en tranches de spectre et confrontons-la à nos conclusions. Le désir de silence est donné par la distance entre l'auditeur et la musique, et celui-ci module le temps de la musique tout en étant limité par sa capacité d'attention dans la simultanéité (c'est d'ailleurs pour cette raison que Bernard Sève fait de la réécoute un concept important<sup>26</sup>, car c'est avec la réécoute qu'on transforme la succession en simultanéité, en faisant la synthèse du *déjà-connu* et du *toujours-inconnu* de la musique).

Dans les pièces à une seule voix, Souris voit le silence comme séparé : il est proche de la musique et s'attarde sur la seule voix. Dans les pièces à deux voix, ou polyphoniques, il entend le silence en couches : il fait donc la synthèse de chaque voix, estime la distance et le désir de silence, puis les prend deux par deux, puis change les combinaisons, et stratifie ainsi les désirs de silence. Dans la « musique harmonique », l'attention dispersée étrangle la possibilité de choix de ses désirs. Enfin, dans le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, le thème sous ses différents éclairages est le repère permettant de canaliser ses désirs, de les construire sans craindre de manquer quelque chose. Souris avait-il eu l'intuition de cette perception toute individuelle du

---

<sup>26</sup> SÈVE, Bernard: *L'altération musicale, Ce que la musique apprend au philosophe*, Seuil, Paris, 2002, p. 71.

silence ? Quoi qu'il en soit, la mise en parole et en espace de sa propre subjectivité assumée nous a permis de le penser.