

Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio"

Sylvain Brétéché

▶ **To cite this version:**

Sylvain Brétéché. Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". Prétentaine, 2018, Silence. halshs-01798881

HAL Id: halshs-01798881
https://shs.hal.science/halshs-01798881

Submitted on 24 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

Silence. Monde. Musique
« E Silentio, ad silentium, per silentium »

Sylvain Brétéché

« Entends ce bruit fin qui est continu,
et qui est le silence.
Écoute ce qu'on entend
lorsque rien ne se fait entendre » (1).

Le silence renvoie usuellement, pour qui cherche à l'entendre, à l'absence d'éléments sonores : « Le silence n'est pas une chose en soi mais plutôt une absence » (2). Impossibilité existentielle, *rien* matériel composé de non-sonore et naturellement dépendant des déploiements sonnants du monde pour prendre sens, le silence « n'a pas de structure interne […]. On ne peut ni le voir, ni l'entendre (bien qu'il puisse être assourdissant), il n'est composé et caractérisé par rien » (3). Cependant, et comme l'énonce Maurice Merleau-Ponty, le silence « n'est pas un néant auditif » (4), et n'exprime pas réellement en lui-même un état de *vide* matériel. Car fondamentalement, le silence évoque la matière sonnante du monde ; non pas en singularisant l'immatérialité, mais bien en offrant au sonore un champ d'existence, un espace où s'épanouir et se concrétiser.

(1) Paul Valéry, *Tel quel II*, Paris, Gallimard, 1943, p. 118.
(2) Jack Bilmes (1994), « Le silence constitué. La vie dans un monde de plénitude de sens » (traduction de Luc July), *in Réseaux*, volume 14, n° 80, 1996, p. 129.
(3) *Ibid.*, pp. 135-136.
(4) Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 379.

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

« E Silentio, ad silentium, per silentium !
Du silence au silence, à travers le silence » (5).

Le monde repose ainsi sur le silence, s'y inscrit, le traverse et en émerge pour se donner à vivre. Nécessité existentielle, *Silentio* se révèle support d'arrimage du réel, qui se dévoile dans et par l'audible au sujet ancré dans cette surface où s'imprime et s'exprime la *sonnance du monde* (6). Sphère essentielle pour la délimitation de l'audible, contenance des possibilités sonores, « le silence résonne comme une nostalgie, il appelle le désir d'une écoute sans hâte du bruissement du monde » (7).

En tant qu'évocation de l'a-sonore, le silence révèle *une* expression spécifique de la temporalité mondaine. Tout comme

(5) Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 164.
(6) Nous empruntons ce terme au théoricien de la musique Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842), qui précise dans son *Cours d'harmonie* que « l'action d'un Son est une *Sonnance* », ajoutant en note : « Ce mot n'existe pas ; mais il faut supposer, pour un moment, qu'il existe. Le mot Ré-sonnance n'est que la récidive de la *sonnance* ; parce que l'air, frappé par un corps élastique, ne sonne pas une fois seulement, mais beaucoup de fois. L'air *sonne* la première fois ; il *ré-sonne* la seconde et toutes les autres, et c'est ce que nous appelons *résonner* ». (*Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique*, Paris, 1806, p. 34). On retrouve ce terme dans les écrits sur l'écoute de Jean-Luc Nancy : *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002 ; « Être à l'écoute », *in* Peter Szendy (dir.), *L'écoute*, Paris, Ircam-Centre Pompidou, L'Harmattan, 2000, pp. 275-316. Avec pour perspective de signifier l'équilibre dans la relation duelle objet sonore ↔ sujet, et souligner ainsi la co-construction du son à travers le partage de l'espace. Nous nous rapprochons de cette orientation tout en gardant l'idée initiale introduite par Jérôme-Joseph de Momigny : la *sonnance* comme émergence première du son, et comme pré-réalité, attendant d'être captée par l'individu pour *ré-sonner*. La *ré-sonnance* singularisant l'accomplissement subjectif du son, produit de l'objet, concrétisé par un sujet.
(7) David Le Breton, *Du silence*, Paris, Éditions Métailié, 1997, p. 11.

Sonoris, *Silentio* s'ancre dans le temps. Il s'écoule, définit dans le réel des espaces de temps où la matérialité se trouve suspendue, en attente d'une apparition sonnante. Il dilate le temps tout autant que le son remplit l'espace et en dévoile les contours. « Moment de suspension du temps », nous dit David Le Breton, le silence « installe dans le monde une dimension propre, une épaisseur qui enveloppe les choses » (8). Apparaître temporel, il dévoile l'étendue de l'espace, non dans sa concrétisation, mais dans sa potentialité existentielle. Il ne rend pas *réel* le monde physique, mais laisse entendre que, dans le temps, une réalité sonore cherche à s'accomplir et qu'elle attend, derrière le silence, l'occasion d'apparaître. Ainsi, « le silence n'est-il pas en effet l'endroit exact où le temps s'exerce à la nudité de l'espace ? » (9).

Fondamentalement, *Silentio* restitue l'écoulement du réel, la mouvance du monde, dans une spatialité épurée où la matière n'est pas encore substance mais seulement possibilité. Le son n'existe pas encore physiquement, mais est pourtant déjà là, en attente derrière le voile silencieux qui participe de l'épaisseur sensible du monde. Interpellant l'oreille, contrariant ses attentes sensibles, « le silence met le monde en suspens, […]. Il est retrouvailles avec le sens, il restaure le sentiment de la présence au monde » (10). *Silentio* se veut ainsi mode d'être du monde, à la fois apparition et effacement matériel, mise en forme du réel participant à son épanouissement sensible. Il en dévoile l'intimité, l'annonçant de manière singulière, sensible et temporelle, faisant résonner dans l'a-sonore son in-apparition sonnante.

(8) David Le Breton, « Anthropologie du silence », dans *Théologiques*, volume 7, n° 2, 1999, p. 15.
(9) Jean-Marc Chouvel, « L'écriture du silence », dans *Fario*, n° 4, 2007. Disponible sur le site de l'auteur : http://jeanmarc.chouvel.3.free.fr/textes/Lecrituredusilence.pdf.
(10) David Le Breton, « Anthropologie du silence », *op. cit.*, p. 17.

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

Silence-Monde

« Le silence,
c'est du temps
perforé par des bruits » (11).

Figure de temporalité, expression singulière du réel, le silence invoque spécifiquement l'immatérialité dans son apparaître, une mise-à-nu matérielle du monde, entendu que c'est à travers l'effacement du sonore qu'il se concrétise, se matérialise et prend corps dans l'oreille de l'être. Mais malgré cette apparente immatérialité structurelle, *Silentio* est loin de rapporter une forme d'inconsistance du monde ; en révélant *a contrario* une part de son existence, il donne à entendre, à sa manière, son indubitable présence, « [il] ouvre à la profondeur du monde, il découpe une autre dimension au sein du réel » (12). Il tient ainsi discrètement sa place au sein du mouvement de l'existence, élément indispensable au déploiement spatio-temporel du réel, sans pour autant dévoiler la nécessité de sa présence, « constituant un fond sonore comme un autre, comparable à la feuille » (13). C'est par sa disposition de toile de fond mondaine que le silence dévoile toute son importance et précise la dualité de sa fonction : à la fois expression de l'existence du monde et support d'apparition du réel, il offre à la matière la possibilité d'apparaître, de s'émanciper et de convertir l'espace en réalités sonnantes, apparaîtres audibles formalisant le rapport de l'être *au* monde, de l'être *dans le* monde et de l'être *du* monde.

(11) Marc De Smet, *Éloge du Silence*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 22.
(12) David Le Breton, « Anthropologie du silence », *op. cit.*, p. 21.
(13) Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 276.

« Émanence » du monde, *Silentio* occupe une place indispensable au cœur du réel, en tant que socle d'apparition des réalités sonores, car « pour distinguer l'objet sonore du milieu où il s'épanouit, pour trouver l'équivalence de ce qu'est l'espace aux formes plastiques, l'on ne peut se référer qu'à la notion de silence. En effet, le silence est par rapport au son ce que le vide est par rapport au plein » (14). En ce sens, la matière silencieuse requiert pour sa délimitation d'être considérée à travers le prisme du sonore, d'être appréhendée comme non-être du son ou plus spécifiquement en tant que vacance matérielle au cœur même de l'écoulement temporel. Mise en suspens du temps, le silence induit à la fois – et simultanément – *l'absence* concrète d'un pan du réel et *l'attente* de l'apparition sonnante du monde. Suggérant une béance existentielle au sein de l'apparaître mondain, qui articule d'ordinaire dans sa concrétisation les dimensions spatiale et temporelle, il laisse percevoir une certaine forme de disponibilité au sein même de la réalité, une ouverture de l'espace dans le temps, une ouverture de l'espace *au* temps. Espace de vacance, *Silentio* révèle par sa présence la suspension de la matière sonnante et dévoile alors une facette spécifique de la mouvance immatérielle du monde. Puisque « son existence dépend […] de l'existence de ce dont il marque l'absence, à savoir le son » (15), il se présente non plus simplement comme une simple absence, mais bien plus comme une non-présence : il existe, il est *présence* et ce par le simple fait d'être *absence*.

(14) André Souris, *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, Éditions du CNRS, 1976, p. 61.
(15) Jack Bilmes, « Le silence constitué. La vie dans un monde de plénitude de sens », *op. cit.*, p. 129.

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

Le silence n'est donc pas l'in-sonore, il ne se conçoit pas seulement « comme absence de son, anti-son, non-son » (16), mais comme une représentation in-audible du monde. Il n'est pas *du* son mais l'*être* des sons, puisque comme le précise Daniel Charles, « le silence est *dans* les sons. Ne leur est pas extérieur, surajouté. Ce qui est silence n'est pas le Rien qui meuble l'intervalle entre les sons, mais le Dire de ce que les sons ont à dire » (17). En ce sens, son existence relève du sonore, à qui il laisse place à son tour en s'évanouissant. *Silentio* se présente alors comme une forme singulière de présence-absence mondaine, la « restitution de l'absence face à la présence » (18). Représentation existentielle de l'illimitation de l'audible, il s'épanouit ainsi dans le mouvement du monde ; expression de son existence, il constitue la toile de fond a-sonore nécessaire à son épanouissement.

En tant que support d'apparition, le silence se présente comme une nécessité et marque en ce sens son indispensabilité au cœur du processus expressif que représente la mouvance sensible mondaine. *Sonoris* s'inscrit indubitablement dans le silence, qui devient ainsi le socle essentiel de l'émancipation sonnante du monde. « Le silence est déchiré par le bruit » (19) souligne Marc De Smet, et l'apparition mondaine du son jaillit de la temporalité silencieuse, pour concrétiser l'existence du monde *par* l'oreille de l'être qui y réside. Le sonore lui rappelle son arrimage au monde en l'impliquant dans des

(16) Bernard Vecchione, « L'hermeneia silencieuse du musical », *in* Bernard Vecchione et Christian Hauer (dir.), *Le Sens langagier du musical, semiosis et hermeneia*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 254.
(17) Daniel Charles, « Nature et silence », *in Gloses sur John Cage*, Paris, 10/18, 1978, p. 17.
(18) Daniel Charles, « La question du silence », *in Gloses sur John Cage*, *op. cit.*, p. 64.
(19) Marc De Smet, *Éloge du Silence*, *op. cit.*, p. 22.

contextes spécifiques, et l'interpelle sur la diversité et l'altérité qu'il caractérise : « Le bruit efface les aspérités du monde. […]. Il rassure en rappelant qu'au-delà de soi le monde continue d'exister » (20). En ce sens, *Sonoris* participe à confronter l'individu aux dimensions fondatrices de l'expérience mondaine, alors que *Silentio* semble plus enclin à souligner le caractère essentiellement fugace du mouvement existentiel au sein duquel il se trouve inévitablement emporté ; car comme l'exprime David Le Breton, « dans l'épaisseur étale du silence, on conçoit combien la déchirure du bruit est une menace, un rappel de la fragilité et de la finitude qui saisit l'homme et lui impose de se tenir sur ses gardes » (21).

Ainsi, *Sonoris* et *Silentio* s'appellent l'un l'autre, s'interpellent, s'intervertissent et collaborent nécessairement pour témoigner des qualités expérientielles du monde. Ils révèlent tous deux à l'être qui les vit les dimensions fondamentales de sa propre existence, sa fonction de concrétisation instantanée de l'apparaître mondain et son inscription au sein d'une temporalité mouvante et évanescente qui, tout en caractérisant son expérience même, définit également la permanence existentielle du monde. Car « le bruit exerce en effet une fonction sécurisante en dispensant des signes tangibles d'existence » précise David Le Breton, « en témoignant de la turbulence sans fin d'un monde toujours présent. Il donne prise, […], là où le silence à l'inverse est insaisissable et dépasse à l'infini l'individu » (22).

Sonoris émerge alors de la mouvance immatérielle du monde, et se dévoile en ce sens au sein de sa propre immatérialité fondatrice, entendu que le silence est encore une

(20) David Le Breton, « Anthropologie du silence », *op. cit.*, p. 24.
(21) *Ibid.*, p. 25.
(22) *Ibid*., p. 22.

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

modalité du monde sonore. Son absence est nécessaire à sa présence, la rend nécessaire, et signifie à cet instant cette réversibilité existentielle figurant que « c'est le monde des bruits et des sons qui est une parenthèse sur fond de silence, qui émerge dans l'océan de silence » (23). On saisit ici le lien intimide unissant *Sonoris* et *Silentio*, le premier naissant du second, le second n'existant qu'au regard du premier ; et selon les mots de François Bonnet, « le silence est ainsi toujours déjà son, tout en étant dans le même temps la limite absolue de sa disparition » (24). Transparaît alors l'aspect essentiel de la nature même du silence : offrir au monde la possibilité de sonner, de s'exprimer *dans* et *par* l'audible, pour un être en attente de ces révélations sonores. Apparaît alors, selon les mots de Vladimir Jankélévitch, que « c'est le silence qui est une "pause" discontinue dans la continuité d'un bruitage incessant : le bruit n'est plus un silence suspendu, mais à l'inverse le silence est une cessation du bruit et une solution de continuité. […] ; le silence était la toile de fond sous-tendue à l'être : et maintenant c'est le bruit qui est le fond sonore tendu sous le silence » (25).

La matière silencieuse ne semble ainsi pouvoir exister par elle-même, mais en participant à concrétiser sa propre disparition, elle donne sens à son existence et révèle son caractère fondamental en tant que trame de fond de la révélation mondaine. « Le silence n'est donc pas le néant » (26), mais son existence reste assujettie au rôle essentiel qu'il joue dans l'émergence mondaine du sonore. Il n'existe qu'à travers la non-présence des sons et, arbitrairement, son immatérialité dessert sa représentation et

(23) Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, *op. cit.*, p. 161.
(24) François J. Bonnet, *Les mots et les sons. Un archipel sonore*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2012, p. 45.
(25) Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, *op. cit*., pp. 166-167.
(26) *Ibid.*, p. 169.

induit sa non-existence. « Le silence n'existe pas » (27) affirme John Cage, et il semble en effet qu'il ne puisse exister *seul*. Ou plus précisément que le silence *en tant que silence* n'existe pas, qu'il « ne se confond pas avec l'absence de sonorité, à un monde sans frémissement, étale, ou rien jamais ne se ferait entendre » (28). Car de fait, il y a toujours dans l'environnement qui nous entoure des événements à percevoir ; l'oreille porte sur le monde une attention particulière, tant ce dernier lui suggère en continu des éléments à *sentir*, un « regard auditif » conduisant à penser, qu'au cœur de l'existence, « le silence est tellement omniprésent, qu'il devient partie intégrante de l'activité humaine » (29). L'observation de la matière silencieuse s'élargit alors pour rejoindre une nouvelle fois Daniel Charles et sa volonté de penser la véritable nature du silence, « à savoir qu'il n'existe pas de silence, mais un bruissement incessant, une rumeur en perpétuelle éclosion : un *non-silence* » (30).

Néanmoins, si *Silentio* occupe au sein du monde une place si particulière et un rôle fondamental pour son apparition, sa non-existence se trouve rejetée par ses fonctions révélatrices et son action sur la compréhension humaine du réel. Car comme le suggère avec justesse Serge Margel, « le silence a quelque chose à dire au sujet du silence. En silence, le silence parle du silence. Évidemment ou plutôt apparemment. Car ce que dit le silence n'est pas seulement ce que je peux entendre lorsque je ne perçois plus de son. Le silence qui parle du silence n'est pas une négation, une absence de son, mais une production. Il produit quelque chose, un bruit, mais un bruit qui parle, qui

(27) Propos de John Cage, *in* Richard Kostelanetz (1988), *Conversations avec John Cage*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 101.
(28) David Le Breton, « Anthropologie du silence », *op. cit.*, p. 11.
(29) *Ibid.*, pp. 11-12.
(30) Daniel Charles, « La question du silence », *op. cit.*, p. 65.

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

veut dire quelque chose. Non seulement ce bruit que produit le silence veut dire quelque chose au sujet du silence, mais encore il veut dire quelque chose au silence, il veut s'adresser au silence. Il veut adresser au silence ce qu'il dit du silence. Au silence, le silence dit le silence. Et cela fait du bruit » (31).

Le silence se veut donc production. Production de sons et production de sens. Il se laisse entendre en écho de ce que Serge Margel qualifie de « bruit ». Mais de quel bruit s'agit-il ? Le monde bruisse-t-il sans but, ou se veut-il au contraire volontairement bruyant ?

Bruit, silence, monde... face au réel, l'être s'accroche à *Sonoris* pour vivre le monde, le saisir et se saisir en son sein, s'y sentir appartenir. Comme apparaître du monde, expression du réel, la musique semble ouvrir alors une perspective singulière dans l'observation du silence, positionnant l'être face au monde, à *son* monde qu'elle anime en le rendant bruyant, bruissant, en s'imposant au silence tout en imposant *sa propre manière de silence*. Comme l'exprime Vladimir Jankélévitch « la musique, présence sonore, remplit le silence, et pourtant la musique est elle-même une manière de silence […]. La musique, qui fait elle-même tant de bruit, est le silence de tous les autres bruits, car lorsqu'elle élève la voix, elle prétend être seule, occuper seule l'espace vibrant » (32).

(31) Serge Margel, « Un silence de Bruit – Les confessions d'une sourde oreille », *in* Peter Szendy (dir.), *L'écoute*, *op. cit*., p. 255.
(32) Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, *op. cit*., p. 172.

Silence-Musique

« Il m'a toujours semblé que la musique
ne devrait être que du silence,
et le mystère du silence, qui chercherait à s'exprimer.
Voyez, par exemple, une fontaine.
L'eau muette emplit les conduits, en déborde,
et la perle qui en tombe est sonore.
Il m'a toujours semblé que la musique
ne devrait être que le trop-plein d'un grand silence » (33).

Il est commun de penser la musique comme un art essentiellement temporel, compte tenu qu'elle exploite et utilise le temps pour sa constitution et son émancipation matérielle. En tant qu'événement apparaissant au sein du monde, elle découle de l'organisation temporelle d'éléments sonores déterminés et entretient avec le silence un rapport concret, compte tenu qu'« il est le climat originel, la donnée première, la nécessité fondamentale sans laquelle la musique ne pourrait exister » (34). De l'observation attentive du phénomène-musique transparaît qu'il s'écoule matériellement selon une organisation temporelle qui lui est propre. En un sens, on peut dire que la musique impose au silence sa temporalité, allant jusqu'à organiser l'espace temporel autour du silence lui-même, prolongeant ici la proposition d'André Souris, qui suggère que « le silence s'organise autour de la ligne sonore qui nous guide et qui nous oriente » (35). Ainsi fait-il partie intégrante du mouvement musical, qu'il soutient et qui le contient ; et c'est ici qu'émerge l'intime relation qui

(33) Marguerite Yourcenar (1929), « Alexis ou le Traité du vain combat », *in Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, p. 49.
(34) André Souris, *Conditions de la musique et autres écrits*, *op. cit.*, p. 61.
(35) *Ibid.,* p. 63.

unit *Silentio* et *Musikè*, dans cette interdépendance nécessaire qui rend l'existence de l'un essentiellement corrélée à la présence de l'autre.

Selon Vladimir Jankélévitch, « la musique née du silence retourne au silence » (36), rapportant ainsi à nouveau sa disposition de toile de fond de toute forme d'expérience musicale, de toute apparition sonore. *Silentio* se révèle fondamental pour toute concrétisation événementielle du musical qui, issu du silence et construit sur le silence, retourne au silence. *E Silentio, ad silentium, per silentium… Musikè* naît d'un silence antécédent, préalable nécessaire à sa constitution, et se conclut indubitablement en un silence conséquent, qui découle d'elle et, par-là, du silence lui-même. L'immatérialité du silence donne *lieu* au sonore, participe à le rendre musical, et rapporte cette relation cyclique qui aboutit à la « fécondation du silence par la musique » (37). En silence, *par* la musique et *pour* la musique. En musique, *du* silence *au* silence.

Si la musique émerge du silence pour le traverser en s'y plongeant sans retenue, et y retourne pour s'y achever et se rendre réelle aux consciences des auditeurs, c'est en un sens qu'elle lui appartient. Comme le précise John Cage « le matériau de la musique est le son et le silence » (38). Face à cette nécessaire implication de la matérialité silencieuse au sein même de toute réalité musicale, et face à la valeur que l'in-sonore revêt en rapport à l'épanouissement du sonore, on ne peut manifestement pas réfuter la bivalence de l'existence musicale. Articulant sons et silences dans son émancipation discursive, le musical comme modalité expressive du monde sensible inscrit le temps et l'espace dans l'a-sonore, et fait du

(36) Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, *op. cit.*, p. 165.
(37) André Souris, *Conditions de la musique et autres écrits*, *op. cit.*, p. 63.
(38) John Cage (1961), *Silence. Conférences et écrits*, Genève, Éditions Héros Limites, 2003, p. 69.

silence le support nécessaire à la concrétisation de ses fonctions logiques (39). Fondamentalement, la matière silencieuse anime la musique, la compose et la définit, et « c'est ainsi que les silences et soupirs intramusicaux, qui sont des pauses nombrées, chronométrées, minutées, aèrent la masse du discours selon une exacte métronomie : car la musique ne respire que dans l'oxygène du silence » (40). *Musikè*, évocation de l'oralité mondaine – expression sonnante du réel, traduit le rapport intime que l'être entretient avec le monde, rapport qui s'ancre fondamentalement dans l'auralité – concrétisation du sensible par l'oreille – comme support d'échanges entre l'être et les données audibles qui l'entourent.

Peut on penser alors avec David Le Breton que « le silence n'est pas une substance, mais une relation » (41), un lien essentiel qui unit l'être et les choses qui l'entourent et qui trouvent dans le silence un espace de réalisation. L'immatérialité silencieuse conduit de fait à penser *Silentio* comme l'évocation d'une substance in-existante, mais la nécessité qu'il revêt dans l'apparaître sonnant du monde en fait le substrat essentiel de l'expression mondaine et, par extension, le fond originel de l'existence musicale. La musique, dans sa sonnance et sa ré-sonnance, en appelle au silence pour se matérialiser. Et c'est dans l'immatérialité entendue du silence qu'elle trouve sa source ; c'est de lui qu'elle émerge et c'est vers lui qu'elle tend, faisant de *Silentio* un paramètre existentiel déterminant de l'organisation du discours musical. En musique, le silence occupe ainsi une place particulière. Part entière de l'événement musical, matériau essentiel à la constitution du discours qui l'anime, il

(39) Voir à ce propos Costin Cazaban, *Temps musical/espace musical comme fonctions logiques*, Paris, L'Harmattan, 2000.
(40) Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, *op. cit.*, p. 168.
(41) David Le Breton, *Du silence*, *op. cit.*, p. 80.

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

s'impose comme aboutissement de tout apparaître musical : la musique ne peut que retourner au silence pour enfin s'épanouir et exister.

Musikè se présente ainsi comme le moyen privilégié d'appréhension de ce qui semblait jusqu'alors inaccessible, car « pour qui est sensible au silence, la musique offre un champ infini de découvertes » (42). Elle est sans aucun doute, et malgré le paradoxe que cela implique, le meilleur moyen de comprendre et de toucher du bout de l'oreille ce silence, que rien d'autre n'éclaire et ne définit mieux qu'elle. Mais, inversement, *Silentio* semble à son tour s'offrir comme une entrée singulière dans l'exploration et l'observation de l'existence musicale, de ses dimensions et de son fonctionnement. En tant qu'il participe à son apparition dans le monde et qu'il s'intègre fondamentalement à son organisation spatio-temporelle, il donne à penser la réalité musicale et les dimensions constitutives de sa matérialité.

Silences musicaux, musicalités silencieuses

« Le silence musical, disions-nous, n'est pas le vide ;
et en effet il n'est pas seulement "cessation" mais "atténuation".
Comme réticence ou développement ininterrompu,
il exprime une volonté de rentrer dans le silence le plus tôt possible ;
comme intensité atténuée il est,
sur le seuil de l'inaudible,
un jeu avec le presque-rien » (43).

(42) André Souris, *Conditions de la musique et autres écrits*, *op. cit.*, p. 65.
(43) Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, *op. cit.*, p. 175.

Le silence participe nécessairement du discours musical en tant que matériau spécifique véhiculant des valeurs esthétiques animatrices de la création sonore. Au-delà de se poser simplement comme support nécessaire à l'apparition de l'événement sonore, il se présente comme l'animateur de l'écoulement musical, la matière silencieuse s'inscrivant nécessairement au cœur même du mouvement existentiel de l'œuvre. Essence du musical, *Silentio* en devient un élément spécifique, un matériau esthétique au service de la création. Devenu paramètre musical, il marque de son empreinte le monde sonore et s'insère en son sein pour devenir ce qu'il n'est pas sensé être, un élément sonnant, un *bruissement musical*.

Silences expressifs…

Au service de l'expressivité musicale, le silence permet l'accentuation d'une évocation dramatique, la suspension du discours mélodique ou encore la figuration d'une image ou d'un sentiment. Il ponctue les phrasés, aère l'expression et permet la respiration du mouvement mélodique. Il n'existe alors que pour servir *Sonoris* dans son déploiement musical, que pour confirmer et appuyer par instant la présence du son et la puissance qui en émerge. Et comme l'écrit Daniel Charles, « il est frappant de noter que les œuvres d'esprit classique mettent ce silence à contribution, mais sans jamais le thématiser ou l'organiser. Certes un Mozart ou un Beethoven utilisent le silence à des fins expressives ; mais qu'est-ce justement que l'expressivité, sinon l'art avec lequel est dessiné, souligné, mis en relief un contour mélodique ? Il est bon que les silences ponctuent les sons, comme l'ombre la

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

lumière ; mais s'ils s'épuisent en ce rôle, la musique n'en restera pas moins déséquilibrée : axée tout entière sur des valeurs de présence, elle sacrifiera tout à la mélodie, aux rapports des hauteurs » (44).

Les silences expressifs qui animent les premières mesures de l'ouverture *Coriolan* de Ludwig van Beethoven présentent très concrètement cette tension dramatique que peut véhiculer la matière silencieuse. De même, cette aération matérielle du discours musical se retrouve dans les mesures silencieuses présentes dans le premier mouvement *Allegro giusto* de la *Sonate pour piano en la mineur n° 14 D. 784* de Franz Schubert. Proposées à la fin de la première partie, à la suite d'une formule thématique interrogative découlant d'une marche harmonique développée sur sept mesures, le mouvement mélodique, au lieu de se résoudre « normalement » par une cadence conclusive, s'engage dans un premier silence pour se réexposer et s'étendre une nouvelle fois dans une mesure silencieuse. *Silentio* suspend ici le mouvement du discours, et cette mesure silencieuse réapparaît encore à la fin du développement de la seconde partie, avant la réexposition du thème initial. Le final de l'*Alléluia* du *Messie HWV. 56* de Georg Friedrich Haendel dévoile également une utilisation du silence comme support d'animation de la tension expressive ; le compositeur y intègre deux soupirs successifs qui brisent l'ostinato engagé quelques mesures plus tôt, rompant ainsi la dynamique discursive avant de poser sa cadence finale. L'espace silencieux introduit ici apporte à l'œuvre sa stabilité conclusive et accentue la présence des dernières notes de la pièce et leur portée symbolique.

(44) Daniel Charles, « La question du silence », *op. cit.*, p. 64.

Cette utilisation du silence comme support de respiration du discours musical est très présente durant les XVIII[e] et XIX[e] siècles, et l'on en trouve des exemples marquants dans de nombreuses œuvres romantiques, comme dans l'ouverture du premier acte de *Parsifal* de Richard Wagner, où l'intégration de silences apporte de l'aération dans l'évolution temporelle du discours musical. Dans cette pièce, le mouvement mélodique évolue en révélant un dynamisme mesuré, et dévoile une atmosphère calme et stable introduite par un petit ensemble instrumental (violons, violoncelle, cor anglais, clarinette, basson). Après l'exposition du thème se joint au groupe soliste l'ensemble de l'orchestre pour un développement thématique (conduit par les hautbois et les trompettes). À la suite de l'épanouissement mélodique, l'orchestre s'échappe progressivement pour laisser s'éteindre la phrase musicale (portée à nouveau par le groupe instrumental initial) dans un silence apaisé, accentué par un point d'arrêt, d'où ré-émergera quelques instants après le discours musical avec la réexposition du thème. Richard Wagner utilise régulièrement ce procédé, comme dans l'ouverture du prélude de *Tristan et Iseult*, où de nombreux silences entrecoupent le déploiement thématique et mettent en suspend l'épanouissement discursif, ajoutant ainsi du poids à la tension dramatique.

Mais au-delà d'apporter simplement de l'aération au mouvement mélodique, *Silentio* propose également une rupture de l'ordre attendu du discours musical, déconstruisant alors l'écoulement projeté de l'œuvre. C'est dans cette perspective que le final du *Quatuor à cordes en Mi bémol majeur op. 33 n°2* de Joseph Haydn voit l'intégration de mesures entièrement silencieuses, qui donnent l'impression d'une conclusion. L'auditeur perçoit ainsi par trois fois une formule conclusive due à la présence d'un long silence,

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

laissant la fin de la pièce en suspend. Ce quatuor est d'ailleurs intitulé *La plaisanterie* par Haydn lui-même, entre autres pour ce jeu autour de la conclusion répétée du *Presto* final.

… Expressions silencieuses

Les perspectives créatrices qui émergent des nouvelles considérations matérielles du début du XX[e] siècle vont conduire les compositeurs à accorder au silence des valeurs singulières. Non plus simplement envisagé comme apport d'espaces *dans* le discours, *Silentio* va y trouver sa place en tant que matériau inhérent à la production sonore. La continuité tonale disparue, le silence se présente comme vecteur d'unité du discours musical. Entre autres, les pièces d'Anton Webern illustrent concrètement cette intégration matérielle et cette reconnaissance progressive de la dimension sonnante du silence. Totalement émancipé de l'héritage tonal et de ses codes, la seconde moitié du siècle dernier va voir apparaître une considération profonde de la matière silencieuse, invoquant *Silentio* comme élément indispensable de l'œuvre.

La pièce de John Cage *4'33''* est sans nul doute l'exemple le plus connu de cette reconnaissance accordée au silence en tant que matériau musical, et comme le souligne Dujka Smoje, « 4'33'', pièce fétiche, est un symbole. Cage montre l'évidence : le silence véritable n'existe pas, la musique non plus » (45). Créée le 29 août 1952 au Maverick Concert Hall par le pianiste David Tudor, cette pièce se présente à la fois comme une performance, s'inscrivant dans la filiation des projets artistiques conduits par John Cage, mais également

(45) Dujka Smoje, « L'audible et l'inaudible », *in* Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI[e] siècle*, Arles-Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, 2003, p. 293.

comme une véritable innovation musicale reposant même sur une réflexion d'ordre philosophique. Couramment associée à une « farce » musicale, ou considérée comme une « usurpation » artistique, *4'33''* se présente cependant comme une réelle création qui suscite débats et controverses depuis sa création. Relatant la représentation originale de la pièce, Kyle Gann rapporte l'exécution originelle de l'œuvre : « David Tudor s'assit au piano sur la petite scène en bois, rabattit le couvercle du clavier sur les touches et regarda son chronomètre. Il souleva et rabattit le couvercle deux fois durant les quatre minutes suivantes, en prenant soin de ne faire aucun bruit audible tout en tournant les pages de la partition, dépourvues de notes. Après que quatre minutes et trente-trois secondes se furent écoulées, Tudor se leva pour recevoir les applaudissements du public. Il venait de jouer pour la première fois l'une des œuvres musicales parmi les plus controversées, les plus inspirantes, les plus surprenantes, les plus infamantes, les plus déroutantes et les plus influentes depuis le *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky » (46).

Envisageant *Silentio* pour seul matériau sonore, dans une durée définie de 4 minutes et 33 secondes, cette pièce se présente comme la figuration extrême de cette appropriation musicale de la matière silencieuse, comme « la fusion du silence et de la réalité devenue matière première de la musique » (47). Là où *Sonoris* se retrouvait à « exploiter » le temps de manière spécifique pour devenir musique, le temps devient ici la dimension première de l'œuvre, contraignant la matière pour formaliser la pièce musicale. Car bien que composée exclusivement à partir de « non-son », *4'33''* n'en garde pas moins une forme fixe. Elle compte trois parties distinctes respectant une organisation temporelle stricte.

(46) Kyle Gann, *No silence. 4'33'' de John Cage*, Paris, Allia, 2014, pp. 15-16.
(47) Dujka Smoje, « L'audible et l'inaudible », *op. cit.*, p. 293.

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

La pièce dure ainsi 4 minutes et 33 secondes réparties en trois mouvements qui durent respectivement, dans la version initiale, 30 secondes, 2 minutes et 23 secondes, puis 1 minute et 40 secondes. Bien que ne semblant pas nécessiter d'être reportée sur partition, l'œuvre comporte cependant trois versions différentes. La partition originale de 1952 a aujourd'hui disparu, mais les retranscriptions faites de mémoire par David Tudor en 1989 font état d'une présentation stricte, où la longueur de la portée présente sur la partition est subdivisée en *temps* par un rapprochement d'équivalence entre pouces et battement métronomique (48). En 1953, Cage fit une nouvelle partition où les proportions sont transformées : 1 page équivaut à 7 pouces et correspond à 56 secondes (49). Cette version sera publiée en 1960 dans le magazine *Source*, mais sans respecter la taille des pages. Elle sera donc republiée en 1993 avec ses proportions exactes. Cette seconde version, composée de 6 pages horizontales, se passe de clef en début de portée et n'est plus une version pour piano, mais pour « tout instrument ou combinaison d'instruments ». Le tempo indiqué est toujours de 60 battements. Une troisième version de la partition fut éditée en 1960 aux éditions C.F. Peters (Herman Press inc.) et propose une tout autre présentation de l'œuvre.

4'33'' est ainsi une pièce libre où l'interprétation n'est plus la finalité de l'œuvre et où la perspective esthétique et les valeurs musicales qui lui sont attachées ne sont plus dépendantes d'une mise-en-son, mais révèlent une prise de position face au musical et à ce qui le compose au regard des

(48) En 1989, Tudor donne deux versions différentes de la pièce originale. Comme le rapporte Kyle Gann : « La première contenait une seule portée divisée en mesures longues de 7,5 pouces, où un demi-pouce équivaut à un battement au tempo de 60. La seconde reconstitution employait une partition avec clefs de sol et d'ut, une signature en 4/4, une mesure longue de 10 cm et un tempo de 60 » (Kyle Gann, *No silence. 4'33'' de John Cage*, *op. cit.*, p. 146).
(49) Kyle Gann, *No silence. 4'33'' de John Cage*, *op. cit.*, p. 147.

activités qu'il engage. En ce sens, *4'33''* se révèle un « acte d'écoute » (50) plus qu'un objet à interpréter. Parlant de l'œuvre du compositeur américain, Daniel Charles précise que « Cage en tant que compositeur vise à déterminer non plus la *nature de la musique comme essence*, mais *l'essence de la musique comme nature* […]. Silence, pour Cage, signifie *nature* » (51). Nous pourrions extrapoler cette formule et conduire plus avant la réflexion proposée ici en considérant *4'33''* comme une figuration de *l'essence de la nature comme silence, c'est à dire comme musique*. Car au-delà de son caractère provocateur, cette œuvre symbolise une forme de retournement, une conversion : la musique n'est plus issue du silence puisqu'il est *lui-même musique*. Elle permet de plus de relativiser la nature in-sonore du silence, puisque cette œuvre *s'écoute* tout autant qu'elle *s'interprète,* et qu'elle conduit à la prise de conscience qu'« un espace vide ou un temps vide n'existent pas. Il y a toujours quelque chose à voir, quelque chose à entendre. En fait, on a beau essayer d'obtenir le silence, impossible d'y arriver » (52).

Dans une perspective compositionnelle moins excessive, nous trouvons dans l'œuvre du compositeur Arvo Pärt une exploitation considérable de la *matière silencieuse*. Comme il a pu lui-même l'écrire : « Le silence est toujours plus parfait que la musique. Il faut seulement apprendre à l'entendre […]. Tout est déjà plein. Il y a tant de choses dans l'air que nous ne pouvons pas imaginer. […] Les gens en général ne le voient pas ; ils n'entendent pas tout ce qui se trouve dans le silence autour de nous » (53). Détachées des innovations atonales et

(50) Kyle Gann, *No silence. 4'33'' de John Cage*, *op. cit.*, p. 149.
(51) Daniel Charles, « nature et silence », *op. cit.*, p. 17.
(52) John Cage, *Silence. Conférences et écrits*, *op. cit*., p. 9.
(53) Arvo Pärt, propos recueillis par Roman Brotbeck et Roland Wächter, « Lernen, die Stille zu hören », *in Zeitschrift für Musikwissenschaft*, mars 1990, p. 16, cité par Dujka Smoje, « L'audible et l'inaudible », *op. cit.*, p. 287.

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

dodécaphoniques de ses premières écritures, et considérablement empreintes de valeurs spirituelles, les créations musicales du compositeur estonien intègrent de manière significative le silence. Ce dernier se présente dans ses pièces comme un matériau inhérent à l'organisation même de la pièce musicale. Parlant de l'œuvre de Pärt, Dujka Smoje précise : « Par phases cycliques, la musique effleure les bords du silence qui a depuis toujours accompli des fonctions précises : articulation de formes ; mise en valeur des contrastes et des timbres, effets expressifs de suspension, d'attente, de surprise. Et surtout, le silence est l'espace d'accueil de la musique. C'est le silence qui la fait surgir des limbes et signifie son accomplissement dans le temps » (54).

Dans son *Miserere*, le discours musical est animé par un silence omniprésent qui peut être considéré comme un acteur participant à l'exécution de l'œuvre, un *interprète* faisant partie intégrante de la pièce. Celle-ci s'ouvre en effet sur un échange en trio reposant sur l'élaboration d'un dialogue qui met en écho une clarinette, une voix de ténor et le silence. Cette intégration du silence au cœur même de la matière en tant qu'élément fondamental du discours musical apparaît en continu dans l'évolution de l'œuvre. Le temps paraît ici suspendu, la matière sonnante s'appliquant à faire résonner le vide et le plein. Moins omniprésente, mais considérablement imprégnée d'une signification profonde, on relève une nouvelle fois cette matière silencieuse dans le premier mouvement de son concerto pour deux violons *Tabula Rasa*. Ici, le silence sert de prémisse à l'entrevue intimiste des deux violons. Le premier mouvement, *Ludus*, s'ouvre sur un appel déchirant et plaintif lancé par les solistes, s'ensuit une pleine mesure de silence de laquelle émerge un fond sonore stable porté par un orchestre à cordes et agrémenté de sonorités de cloches s'échappant d'un

(54) Dujka Smoje, « L'audible et l'inaudible », *op. cit.*, p. 286.

piano préparé, sur lequel le dialogue s'instaure entre les violons solistes. Cet échange oscille entre plénitude, déploration, effervescence et, parfois, fébrilité, conduisant l'environnement sonnant à retourner au silence d'où il ré-émerge pour s'animer de nouveau, se déployer puis s'éteindre encore dans la résonance du silence. Au cœur de ce premier mouvement, le lien entre *Musikè* et *Silentio* se dévoile au sein même du discours musical qui, éclosant de la matière silencieuse, y retourne en fin de phrase pour s'y évanouir, s'y épanouir et y germer à nouveau. L'entre-deux phrases musicales semble alors rapporter une forme de plénitude temporelle et laisse entendre que le silence n'est peut-être pas seulement et simplement l'entre-deux, mais que le mouvement mélodique forme au contraire le pont nécessaire entre deux instants silencieux. Paradoxalement, le second mouvement de ce concerto intitulé *Silentium* ne comporte quant à lui aucun temps de silence dans son cheminement musical. Le discours s'y déploie de manière continue, sans aucune interruption de son déploiement mélodique. *Silentio* apparaît ici conçu chez Arvo Pärt comme un instant sonore délicat et perpétuel, « un fond sonore comme un autre, comparable à la feuille blanche » (55), au sein duquel la musique s'épanouit continuellement, ou selon les mots de Dujka Smoje, « comme un chant incantatoire, archaïque et dépouillé, sa musique retourne à l'innocence originelle, au bord de l'audible, intégrant de larges espaces du silence dans le tissu musical. Simplicité de la matière sonore translucide, absence de développement, mélodie plane, suspendue dans les limbes, produisent une musique qui estompe le temps et crée l'impression d'immobilité, d'une

(55) Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux, essai interdisciplinaire*, *op. cit.*, p. 276.

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

lointaine réminiscence, cachée dans les couches profondes du souvenir » (56).

Le compositeur polonais Krzysztof Penderecki introduit dans ses pièces le paramètre silencieux du musical d'une tout autre manière. Par exemple, dans les premières mesures de son *De Natura Sonoris - n° 1*, le silence s'immisce entre divers instants sonores, les intentions musicales de l'orchestre étant entrecoupées d'accents silencieux, comme mis en suspend dans l'espace. Cette apparition momentanée au cœur de l'étendue musicale accentue la puissance effective des sons et souligne au passage celle de la matière silencieuse. Cette œuvre fait en quelque sorte écho aux mots de John Cage : « La musique consiste parfois en sons seuls ou groupes de sons qui ne reposent pas sur des harmonies, mais résonnent dans un espace de silence » (57).

On peut constater enfin dans l'ouverture de son *Second quatuor* que Gyorgi Ligeti flirte lui aussi avec l'audible. Initiant son premier mouvement, *Allegro nervoso*, par une mesure non-mesurée qui contient exclusivement un soupir surmonté d'un point d'orgue – la mesure portant la précision *Silenzio assoluto* et une indication approximative de la durée d'interprétation de la mesure (entre 8 et 10 secondes) –, le compositeur semble chercher à émanciper le silence de sa dimension temporelle pour en faire concrètement un matériau musical, une dynamique spatiale. Au regard de cette première mesure, l'interprète semble positionné face au temps lui-même ; ce silence non-mesuré laisse attendre l'apparition du son, apparition qui arrivera nécessairement au moment propice. L'apparition du musical au cœur même du silence est ici marquée par une annonce succincte, à l'aide d'un bref accord en pizzicato, bref mais puissant, semblable à une

(56) Dujka Smoje, « L'audible et l'inaudible », *op. cit.*, p. 288.
(57) John Cage, *Silence. Conférences et écrits*, *op. cit.*, p. 105.

respiration spasmodique. Comme si *Sonoris* lui-même étouffait dans cette épaisseur de silence, qu'il lui fallait s'en extraire et remonter à sa surface pour retrouver son souffle. À partir de cette respiration sonnante, la musique émerge du silence, furtivement, mais s'y amarre au second violon grâce à une note tenue en staccato qui s'accroche fébrilement à la surface silencieuse dans un registre pianissimo minimal. Cet arrimage du musical permet l'ouverture de l'espace aux autres éléments musicaux qui émergent en alternance, mais semblent peiner à s'imposer face à la densité du silence. Le musical lutte ainsi pour apparaître, tentant par instant des percées puissantes et agitées, bien souvent rattrapées par la matière silencieuse. Durant ce premier mouvement, le discours musical se gonfle au cœur de ce silence imposant, s'y confronte et l'affronte même, cherchant à y ordonner avec force et virulence sa matérialité. Suite à une dernière tentative et face à la ténacité du silence, la musique finit par cesser sa lutte acharnée pour atteindre la surface et émerger dans l'espace sonnant. *Musikè* s'épanouit alors dans la matière silencieuse, revêtant une certaine forme de sérénité, les mesures conclusives de ce premier mouvement présentant néanmoins quelques lents soubresauts échangés par les différents instruments de l'ensemble, symboles de l'acceptation de la matière musicale de se laisser happer à nouveau par le silence pour s'y éteindre lentement.

*

La musique s'inscrit donc dans le silence tout en participant à lui apporter du sens et inversement, l'essence du silence émerge du musical qui prend sens à travers lui. Les spécificités du discours musical font ainsi du silence un matériau primordial. Comme le précise Vladimir Jankélévitch dans son entretien avec Béatrice Berlowitz, « la musique vit de

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

silences » (58), soulignant ainsi que, sans silence, la musique n'est rien. Cependant, l'intégration caractéristique du silence dans les œuvres musicales et la valeur grandissante du matériau silencieux comme moteur de création en musique conduisent à penser que la musique sert le silence, peut-être même plus qu'elle ne se sert de lui. Puisque en un sens, sans musique, le silence n'est – presque – rien, « il faut bien de la matière pour enfermer le vide, du noir pour capturer le blanc, des notes pour isoler le silence » (59). *Silentio* et *Musikè* semblent ainsi intimement liés, l'un servant l'autre en tant que modalité essentielle d'existence. Réalité silencieuse et réalité musicale s'éprouvent mutuellement dans le monde, à jamais dépendantes bien que paraissant néanmoins fondamentalement opposées. Cependant, l'absence de l'un résonne dans la présence de l'autre : le silence appelle l'apparition de la musique, la musique s'étend et s'éteint silencieusement.

De l'apparition à l'effacement, de la présence à l'absence, *Silentio* et *Musikè* se servent l'un l'autre, se servent l'un de l'autre, mais servent surtout à signifier l'existence de *Sonoris* qui, au cœur du réel, joue un rôle fondamental : dévoiler à qui l'entend le déploiement du monde.

Sylvain Brétéché
Docteur en musicologie
Aix-Marseille Université/CNRS – PRISM
CLeMM

(58) Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987, p. 230.
(59) Laurent Mattiussi, « La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry », *in* Jean-Louis Backès, Claude Coste, Danièle Pistone (dir.), *Musique et littérature dans la France du XX^e^ siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001, p. 200.

Publications

« Au cœur de l'expérience musicale : l'incarnation comme principe existentiel », *Music, Semiotics and Intermediality*, Imatra, Finnish Network University of Semiotics, 2016.

« De l'inconnu de la connaissance à l'in-évidence du sens commun. Doxa, vérité, vrai-semblance », collaboration numérique au *Congrès mondial pour la pensée complexe. Défis d'un monde globalisé*, Unesco-Paris, 8 et 9 décembre 2016 « L'incarnation de l'entre », *L'interface*, *Les Chantiers de la Création*, 8, 2015.

« Du corps en-Lieu. Phénoménologie et "expérience musicale Sourde" », *in* CLEMM – Christine Esclapez (dir.), *Ontologies de la création en musique, volume III : des Lieux en Musique*, Paris, L'Harmattan, 2014.

« L'incarnation de l'instant. Du mouvement de l'existence musicale », *in* CLEMM – Christine Esclapez (dir.), *Ontologies de la création en musique, volume II : des Instants en Musique*, Paris, L'Harmattan, 2013.

« L'incarnation musicale comme principe expérientiel », *in* Mark Reybrouck, Costantino Maedero, André Helbo et Eero Tarasti (dir.), *Music, Semiotic, Intermediality. E-Proceedings of the XIIth International Congress on Musical Signification*, Louvain-la-Neuve/Leuven (Belgique), UCL/ KUL, avril 2013.

« Des actes et des corps : pour une corporéisation des actes musicaux », *in* CLEMM – Christine Esclapez (dir.), *Ontologies de la création en musique, volume I : des Actes en Musique*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Version pré-publication validée par l'éditeur (06. 2017). Références exactes :
Brétéché S.: Silence. Monde. Musique. "E silentio, de silentio, per silentio". *Prétentaine*, 2018, *33/34.* 279-297

« Vacance(s) musicale(s) : le temps présent d'un espace suspendu », *La vacance*, *Les Chantiers de la Création*, 4, 2011.