



POUR UNE POÉTIQUE DE LA VIBRATION : ACOUSMATES, SOUFFLE,  
MÉLISMES DANS *TROIS LEÇONS DE TÉNÈBRES* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE  
ET *LE CHANT TRÈS OBSCUR DE LA LANGUE* DE JACQUES REBOTIER

[Patrick Quillier](#)

Klincksieck | « [Revue de littérature comparée](#) »

2003/4 n ° 308 | pages 491 à 505

ISSN 0035-1466

DOI 10.3917/rlc.308.0491

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-4-page-491.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.

© Klincksieck. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Pour une poétique de la vibration :  
acousmates, souffle, mélismes dans  
*Trois leçons de ténèbres* de José Ángel Valente  
et *Le Chant très obscur de la langue*  
de Jacques Rebotier

---

Le temps est revenu d'une civilisation auditive.<sup>1</sup>

Quelle poétique pour modéliser, sans prétention à l'universalité mais aussi sans tomber dans le piège dogmatique de toute modélisation, une démarche comparatiste de type *acroamatique*, c'est-à-dire faisant la part belle à une écoute des textes tout en les considérant eux-mêmes comme à l'écoute ?

Pour répondre à cette question, il faut tout d'abord interroger cette démarche acroamatique pour lui faire mettre en relief la logique particulière qui la constitue. Hors du paradigme visuel qui régent bon nombre de concepts opératoires, y compris dans le comparatisme, et qui, tendanciellement, ordonne les mouvements de réflexion selon une répartition binaire (ce qui est vu, ce qui n'est pas vu), j'avais, il y a une quinzaine d'années, cherché à établir, par une lecture acroamatique de l'œuvre multiple de Pessoa (une sorte de programme de littérature générale et comparée à lui tout seul), que dans le dispositif hétéronymique était à l'œuvre une *logique de la vibration*.

Voici la teneur de cette réflexion déjà ancienne. La vibration, notion-limite (et hors les normes de la *ratio* dominante), Pessoa en hérite sans doute du post-symbolisme<sup>2</sup> mais ne se contente pas d'en verser le flou

1. Angélique Fulin « Les qualités musicales de la langue française », *Revue d'esthétique*, tome XVIII, 3-4, juillet-décembre 1965.
2. Voir René Ghil pour qui le poème est « vibrant de tous les instruments », et le poète, non pas un voyant mais un « écouteur ». (*Traité du Verbe, états successifs (1885-1886-1887-1861-1904)*, Tiziana Goruppi éd., Nizet, 1978, p. 53 et 54).

habile aux habituelles esthétiques délicieuses et autres cérémonies incantatoires sur fond de platonisme qui ont fait l'obsession de la poésie post-mallarméenne. Chez lui, la logique de la vibration est poussée dans toutes ses conséquences : l'espèce de « tremblé » de sens qu'est tout phénomène vibratoire, il lui sait d'abord gré d'être la manifestation d'une amphibologie, tour à tour et tout à la fois créatrice et destructrice, mouvement brownien propre à bouleverser – puisqu'il tourne sans cesse autour des pôles et brise toute logique binaire – les vieilles dialectiques de l'absence et de la présence, du proche et du lointain, du visible et de l'invisible, de l'être et du néant, du fini et de l'infini, etc. L'hétéronymie pessoenne relève bien de cette logique de tiers-inclus. Des images ou des idées apparaissent dans deux ou plus de ces ensembles *a priori* distincts que sont les œuvres hétéronymiques et orthonymiques. Mais dans un tel dispositif, pas d'opposition de l'*autre* au *même*, ou répétition du *même* à travers un *autre* simplement apparent : on assiste en fait à de subtiles variations de ces images, de ces idées, qui rendent le tout plus complexe. Tout se passe comme si, pour faire sens, ces images, ces idées, devaient être légèrement déformées et infléchies d'un ensemble à l'autre afin d'entrer en vibration : un peu à la manière des harmoniques en musique, ou mieux encore, toujours en musique, comme ces notes qui, presque à l'unisson l'une de l'autre, produisent des « battements ». Or l'œuvre de Pessoa abonde justement en notations sur la vibration et l'une d'entre elles est véritablement paradigmatique : *Sem se mexerem, as paredes vibram-me sentido*. (« Sans bouger les murs me vibrent du sens. ») La vibration est bien ici, en effet, mouvement sans mouvement (ce mouvement brownien évoqué plus haut) qui produit le sens. Mais le sens, en retour, ne peut être qu'indéterminé et tremblé, non pas *tel* ou *tel* sens, mais *du sens* (non pas *um sentido* ou *outra sentido*, mais *sentido*). Deux vers plus loin, Pessoa précise : il s'agit là de *um abismo*, « un abîme ».

C'est dans cet abîme que l'écoute acroamatique a lieu : et cet abîme est celui de la *résonance*. En effet, ce qui vibre est mis en résonance, mais sait-on jamais par quoi et de quelle façon ? À ce titre mettre en résonance deux ou plusieurs textes (ou œuvres) – par exemple les *Tres lecciones de tinieblas* de José Ángel Valente et *Le Chant très obscur de la langue* de Jacques Rebotier – consiste bien à être à l'écoute de ce qui vibre dans chacun de ces textes (ou œuvres) mais aussi de l'un(e) à l'autre, entre eux (entre elles)<sup>3</sup>.

3. On fera entendre en note et parfois dans le corps même du texte, comme autant d'harmoniques éveillés par le contrepoint décelé entre ces deux œuvres, diverses formulations mises en résonance dans d'autres livres. Et pour commencer, justement, quelques exemples, pris au hasard, de l'utilisation du terme de *résonance* dans les lettres : – Après avoir rappelé qu'il existe une « conception indienne de la parole, à la fois son, sens et passion », Julia Kristeva affirme qu'elle « peut être mise en résonance avec l'intérêt de Fónagy pour les bases pulsionnelles de la phonation. » [Dans « Le réel de la langue », dans *Polyphonie pour Iván Fónagy*, Jean Perrot éd., Paris, L'Harmattan, 1997, p. 292]. – « Les poèmes de Joseph Guglielmi sont ainsi des

Autrement dit : être attentif à ce qui circule entre, l'entre comme espace acousmatique étant à situer tout autant entre les œuvres qu'entre les langues et entre les arts (en l'occurrence principalement entre musique et poésie).

Autant dire qu'une écoute acroamatique relève d'une autre forme de bricolage que celle qui préside habituellement aux pratiques comparatistes : mettre « en regard » des œuvres renvoie sans conteste au paradigme visuel dominant et les conséquences n'en sont pas anodines puisqu'un tel paradigme est inséparable d'une logique binaire selon laquelle on va peser les points communs d'une part et les différences de l'autre, sans jamais se situer dans ce que Jean-Luc Nancy, dans un livre au titre significatif (*À l'écoute*), appelle l'« écart tremblant »<sup>4</sup>. Alors, bricolage pour bricolage, plutôt s'installer dans un écart théorique, fût-il tremblant, dans l'espoir d'augmenter les chances heuristiques et de renouveler la démarche comparatiste : essayons de nous situer sans crainte dans le vertige de ce tremblement intervallaire et tentons de constituer notre nouvelle boîte à outils de comparatiste appliqué, puisqu'il faut bien procéder à un « travail de modélisation »<sup>5</sup>. Peut-être finira-t-on par accorder quelque crédit à cette entreprise, malgré le malaise qu'elle ne manquera pas de faire naître. En effet comment changer de boîte à outils sans provoquer de malaise ? Et de quelle façon ce malaise, dont on voudrait qu'il soit sourd et muet puisqu'il s'installe dans les interstices oubliés, peut-il féconder des entendements qui lui seraient sourds ? Car qui pourrait nier que bien des pratiques du comparatisme sont marquées par une certaine forme de surdité pour la

chambres d'échos où résonnent les poèmes de tous les temps et de toutes les langues. » (Anne-Marie Lilti, dans « La poésie multilingue de Joseph Guglielmi », dans *Champs du signe* 15, Éditions Universitaires du Sud, Toulouse, 2003, p. 91) – Après avoir dit l'urgente nécessité « d'apprendre à écouter le bruissement des langages dans leurs spécificités et leurs diversités », François-Charles Gaudard affirme que le « discours critique » sur les « textes littéraires » doit tendre « à faire de leur récepteur l'oreille avisée capable d'entendre leur voix riche et singulière qui vibre encore des voix multiples de la langue et des résonances complexes d'autres textes, au milieu du bruissement continu d'autres messages, d'autres langages. » (Dans « Quel discours critique sur les textes ? », dans *Champs du signe* 15, *op. cit.*, p. 164) – À propos des œuvres de la Renaissance, Pascal Quignard écrit : « ce qui reçut nom de Renaissance doit être défait pour penser de telles œuvres, pour déplier ce qui puisse déclencher et maintenir de telles voix, et leur donner plénitude de résonance »... (Dans *La Parole de la Délie*, Mercure de France, 1974, p. 179)...

4. Dans *À l'écoute*, Galilée, 2002, p. 15. Pascal Quignard nous le rappelle : « La vibration sonore est un tremblement. » (*op. cit.*, p. 83).
5. J'emprunte la formule à Guy Samama, dans « L'autre du même », dans *Dépayser la pensée, dialogues hétérotopiques avec François Jullien sur son usage philosophique de la Chine*, Les empêcheurs de penser en rond, 2003, p. 13. En somme, il s'agirait, en se situant entre poésie et musique, d'adopter une démarche de type « hétérotopiste », dans laquelle chacun des deux pôles (comme chez François Jullien pensée chinoise et pensée européenne) « sert essentiellement à court-circuiter les formules figées de l'autre, rouvrant ainsi ses possibilités propres. » (*ibid.*).

dimension *acousmatique* des textes littéraires, dimension dès lors rejetée dans un non-dit, sans pour autant laisser d'être en fait bien présente<sup>6</sup> ?

De fait, être attentif à la vibration (et, en l'occurrence, à ces vibrations qui se font dans les œuvres et entre les œuvres), c'est effectuer une opération *acousmatique*. Le lecteur doit être un auditeur capable de désensevelir le *cantus obscurior*<sup>7</sup> du « texte », c'est-à-dire sa dimension *acousmatique*.

Sur le terme d'*acousmate*, on renverra d'abord à quelques articles qui tentent d'en élaborer les paramètres<sup>8</sup>, mais aussi au poème *Obsession* de Baudelaire. En effet, à la fin de ce sonnet, les ténèbres n'entraînent une vision<sup>9</sup> que si l'on suppose un espace acousmatique, c'est-à-dire une sorte de *for intérieur résonnant*. Et justement c'est ce qu'au préalable mettent en place les quatrains, en créant comme un dispositif d'échos : les « bois » hurlent « comme l'orgue » ; dans les « cœurs maudits » « vibrent de vieux rôles » qui entraînent en réponse les « échos » de « *De profundis* » qui retentissent au cœur des forêts ; dans les « tumultes » de l'océan s'entend, *acousmate* inquiétant, le « rire amer / De l'homme vaincu ». On peut dire en fait qu'ici l'obsession ne peut *in fine* déployer, innombrables, ses images violentes que dans la mesure où l'espace *acousmatique* a tout d'abord retenti d'un incessant martèlement.

6. La surdité, généralisée, ne date pas d'hier. Marcel Arland écrivait par exemple en 1955 : « Ce qui se manifeste aujourd'hui, c'est plutôt une indifférence à l'égard de toute qualité musicale ; et c'est même un mépris. » (Dans « La langue française et la littérature », dans *Cinq propos sur la langue française*, ouvrage collectif, Paris, sans éd., p. 76.) Ce mépris est sans doute corollaire de « l'émancipation du texte poétique non seulement par rapport au chant, mais, en général, par rapport à toute oralisation : [...] en d'autres termes : la poésie comme être essentiellement graphique. » (Giorgio Agamben, « Corn », *La Fin du poème*, Circé, 2002, p. 46). En d'autres termes encore : triomphe (ou échec ?) de la poésie comme oubli de sa propre dimension acousmatique, c'est-à-dire, pour reprendre en la détournant une formule du même Agamben, oubli de « l'interstice entre son et sens qui définit le lieu même de la poésie. » (*ibid.*, p 47).
7. Le titre du livre de Rebotier qui nous intéresse ici fait volontairement *résonner* cette expression cicéronienne.
8. « Des *acousmates* d'Apollinaire aux voix de Bonnefoy, quelques réflexions sur la "fine écoute" », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Actes du Colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne, Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone (éd.), Presses Universitaires de Strasbourg, 2001. – « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », dans *Hegel : Zur Sprache, Beiträge zur Geschichte des europäischen Sprachdenkens*, Bettina Lindorfer et Dirk Naguschewski (éd.), Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2002. – « Sur l'oreille du traducteur : pour une traduction acroamatique », dans *Traduire 2*, Daniel Delas éd., Université de Cergy-Pontoise, 2002. – « Entre bruit et silence : Yves Bonnefoy Maître de Chapelle ? (esquisses acroamatiques) », dans *Littérature 127 (L'oreille, la voix)*, Larousse, sept. 2002.
9. *Mais les ténèbres sont elles-même des toiles / Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers, / Des êtres disparus aux regards familiers.*

De la sorte, en raison même de l'évanescence et quasi-immatérialité de l'*acousmate*, mais aussi de l'effervescence qui l'accompagne (comme dans ce sonnet de Baudelaire), être attentif à la vibration, c'est être pénétré par de la *spectralité*. Précisons, car il n'y a là ni flou ni vague ni fumeux. On donnera au terme de *spectralité* un double sens : en premier lieu, évocation des morts (à l'instar de la voix des défunts dans les rituels de *nékuia* homérique)<sup>10</sup> ; en deuxième lieu, perturbation et obscurité portées dans les concepts opératoires clairs et nets ainsi que dans les catégories et les formes. Ce deuxième sens nous renvoie au malaise que peut susciter la démarche acroamatique, dans la mesure où les repères habituels sont transformés voire perdus. Jean-Luc Nancy le note : « Le sonore emporte la forme. Il ne la dissout pas, il l'élargit plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur et une vibration ou une modulation dont le dessin ne fait jamais que s'approcher. »<sup>11</sup> Les deux sens sont d'ailleurs complémentaires, comme Rebotier le fait observer : « Orphée est le vrai héros de la musique », puisqu'il sait, entre autres choses, « réveiller les âmes des morts, tirer enfin les Eurydices de la nuit de l'Hadès », ce qui en fait le « héros des ténébreux, des sombres, des obscurs »<sup>12</sup>.

Les deux œuvres choisies ici pour mettre à l'épreuve la poétique de la vibration, sont justement placées sous le signe d'Orphée, puisqu'elles trouvent toutes deux leur origine dans la musique, ce qui permet de supposer que la dimension acroamatique n'est pas étrangère à leurs auteurs respectifs, dans la mesure où écrire sur fond d'évocation de musiques dresse d'emblée l'espace acousmatique comme espace de la poésie. Valente confie que « les textes des *Trois leçons de ténèbres* tirent leur origine de la musique. D'abord, et avant tout, des leçons de Couperin. Ensuite, de celles de Victoria, de Thomas Tallis, de Charpentier, de Delalande. Du lent dépôt de ces compositions se dégagait peu à peu, se forma peu à peu un principe de base unique, un mouvement originaire... »<sup>13</sup>. Rebotier, poète et compositeur, fait suivre *Le Chant très obscur de la langue* par *Requiem* (116 notes gravitant autour de la composition de son propre *Requiem* pour 7 clarinettes, accordéon, cymbalum, 7 voix, 7 morts, soprano solo et chœur d'enfants, créé en 1993<sup>14</sup>). On a centré cette intervention sur trois éléments majeurs de la poétique de la vibration à l'œuvre dans ces livres (*acous-*

10. Cette *spectralité* nous renverrait peut-être à l'activité critique elle-même, du moins si l'on en croit Georges Poulet : « Comprendre une œuvre littéraire, c'est, dans un certain sens, laisser l'être qui l'écrit se révéler à nous en nous. C'est, comme Ulysse versant du sang dans la fosse, permettre à des états d'âme fantômes de reprendre vie et forme en nos âmes à nous. » [Dans « Conclusion », *Les Chemins actuels de la critique*, Colloque de Cerisy, 10-18, 1968, 277].

11. Dans *À l'écoute*, op. cit., p. 14.

12. Dans *Le Chant très obscur de la langue* suivi de *Requiem*, Éditions Virgile, 2001, non paginé.

13. Dans *Trois leçons de ténèbres* suivi de Mandorle et de L'éclat, *Poésie* / Gallimard, p. 61.

14. CD MFA 216088.

*mates, souffle, mélismes*)<sup>15</sup>. Pour chacun d'eux on pointera quelques traits distinctifs tout en esquissant la réflexion qui peut en découler.

\*

*Acousmates*. Ils supposent, on l'a dit, une écoute particulière. Dans nos deux œuvres celle-ci se dirige vers trois dimensions principales.

D'abord une écoute de la musique où cette œuvre trouve son origine. Valente explique d'ailleurs que généralement, sur le chemin de l'écriture, on perçoit « un rythme, une intonation, une note, quelque chose qui est, sans nul doute, de nature radicalement musicale ». Et d'ajouter : « Écrire exige, avant tout, une grande acuité d'écoute. »<sup>16</sup> Rebotier fait de « Der Doppelgänger » du *Chant du cygne* de Schubert le cœur battant de son *Chant très obscur de la langue*.

Ensuite une écoute de la langue que l'œuvre travaille, « matière verbale enfin reconnue pour elle-même » (Rebotier). Dès lors que musique et poésie vibrent entre elles, il semble que les lettres mêmes soient mises en résonance. On pourrait parler de cratylisme, mais en dégagant ce terme de la question de « l'essence de la *phônè* »<sup>17</sup> et de son corollaire, celle de « l'audition des essences »<sup>18</sup>, et à condition de considérer que jouer de cette façon sur les mots c'est en quelque sorte les traiter comme des noms propres, c'est-à-dire si l'on en croit Giorgio Agamben, les situer « entre onomatopée et glossolie », sur « un obscur point de passage entre voix et langue »<sup>19</sup>, puisque l'espace acousmatique est le lieu d'un tel passage. Valente explique que les *Trois leçons* sont des « variations sur le mouvement originaire que libèrent les quatorze premières lettres de l'alphabet hébreu »<sup>20</sup>, donnant ainsi à entendre le bruissement de ce passage. Jacques Rebotier joue sur les sons du mot « tombal »<sup>21</sup> ou de son prénom

15. Faute de place, on ne donnera en conclusion qu'un bref aperçu des perspectives que cette approche acroamatique pourrait apporter au comparatisme grâce au travail sur d'autres éléments opératoires possibles.

16. Nous traduisons : *un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza radicalmente musical ; Escribir exige, ante todo, del oído una gran acuidad.* [dans *Obra poética 2, Material memoria (1977-1992)*, Alianza Literaria, 2001, p. 12]

17. Cf. Anonia Soulez, « L'essence de la *phônè* (à propos du *Cratyle* 426c-427e) », dans *Polyphonie pour Iván Fónagy, op. cit.*, p. 411.

18. Cf. Patrice Loraux dans *Le tempo de la pensée*, Seuil, 1993, *passim*.

19. Dans « Pascoli et la pensée de la voix », dans *La Fin du poème, op. cit.*, p. 87

20. p. 61. En musique, le chant de ces lettres ouvrirait chaque leçon, avant qu'on ne chante des extraits des Lamentations de Jérémie.

21. En rendant « phonique » l'adjectif *tombal*, Rebotier désamorce le dispositif de l'inscription funéraire qui relève d'un écrit corseté par la « loi ». Cf. Quignard sur Paul comme « tournant du logos » : « Les Écritures rassemblent autour des roches punitives, de la gravure de l'interdit, des pierres tombales. La lettre tue ; *littera occidit* ; [...] La Loi ne sanctionne pas qu'à double sens, elle inscrit dans la terreur du sacrifice

prononcé comme un appel dans un acousmate de mémoire lui revenant de l'enfance (et la musique du mot prend le dessus sur le sens de ce souvenir, obscur)<sup>22</sup> ; décline les voyelles grecques (propices aux vocalises) ainsi que « les trois lettres : les trois phases de la cosmogonie tibétaine » (AOM) ; donne à entendre ce qu'il appelle un « rétroviseur de consonnes » entre RequieM et MoRt, ou encore : « *lucem, perpetuam, aeternam, requiem*, le M omniprésent du rituel des morts vient fermer la bouche des morts ». D'où ceci : « les consonnes de *Requiem*, en toute extrémité : une mort liquide, aux lettres liquidées », formule où un tremblé de sens émerge du tremblé de son. Enfin, à propos du « dernier mot » du *Requiem, quia pius es* (car tu es pieux), où il entend aussi *quia es* (car tu es), et *quies* (repos), Rebotier écrit : « le dernier mot est du même coup laissé, en sens et en son, à la lettre qui chez les Grecs, enjoignait de se taire. On l'apposait aux murs ; sur les portes, panneau requérant le silence :  $\Sigma$  ». Ou comment la vibration des mots entre eux fait entendre la vibration du sens.

Il est au fond de tout ce mécanisme un dispositif dont il faut tenir compte, car il est trop souvent ou bien oublié purement et simplement ou bien versé du côté d'un psychosomatisme primaire et dévalorisé : il s'agit de l'écoute du corps comme caisse de résonance, sorte de fond acoustique indispensable au déploiement de l'œuvre poétique, en ce qu'il fournit les conditions *a priori* du surgissement des acousmates. Chez Valente, ce dispositif se présente sous la figure de la *mandorle* (*mandorla*). Cette gloire en forme d'amande qui entoure le corps du Christ transfiguré est par lui rapprochée de la *mandole* (*mandola*) ou *mandore* (*mandora*), qui est une sorte de luth. En effet, ce qui compte dans cet ovale, c'est sa concavité, obscurité charnelle et résonnante<sup>23</sup>, comme l'annonce l'épigraphe du recueil éponyme, empruntée à Celan : *In der Mandel – was steht in der Mandel ? Das Nichts*<sup>24</sup>. La vibration a besoin du rien, du vide, pour se propager, et le *corps-mandorle-mandore* est bien le dispositif nécessaire à ce déploiement. Variation de la figure de la mandorle : Rebotier place *Le Chant très obscur* sous le signe des mots entendus dans le rêve, au moment où le corps, recourbé sur lui-même « dans la position du fœtus ou du chien dit de fusil, tournés chacun pour son compte vers notre scène primitive », est tout particulièrement propice au retentissement acoustique.

le plus violent, [...] : et l'écrire désormais n'échappera plus à ce mouvement où s'adresse idéalement, « divinement », infiniment la mort. » (*Op. cit.*, 160-161).

22. « voyelle largement fendue / intonation glissée vers l'aigu / sèche occlusion de la finale » Cf. Nancy : « Être à l'écoute, c'est toujours être en bordure du sens, ou dans un sens de bord ». (*Op. cit.*, p. 21).
23. *Tu es obscure en ta concavité / en ton ombre secrète contenue, / inscrite en toi. // J'ai caressé ton sang. // Tu m'as jeté au fond de ta nuit ivre / de clarté. // Mandorle.* (p. 69) [*Estás oscura en tu concavidad, / y en tu secreta sombra contenida, / inscrita en ti. // Acaricié tu sangre. // Me entraste al fondo de tu noche ebrio / de claridad. // Mandorla.* (dans *Obra poética 2, Material memoria (1977-1992)*, *op. cit.*, p. 81)].
24. p. 65. (*Dans l'amande – quoi se tient dans l'amande ? Le rien.*)

*Souffle*. Dans ce corps c'est le souffle qui anime tout. Chez Valente il y a une insistance sur ce qu'on appellera « l'idéalité du souffle »<sup>25</sup> : pour lui l'axe des lettres vocalisées par le souffle est vertical<sup>26</sup> et il cite en exergue à *L'éclat* des fragments d'alchimie ancienne : « De sorte que le pneuma est une matière qui devient propre à l'âme »<sup>27</sup>. De même qu'on a parlé de point de passage entre voix et langue, il faut parler ici d'un point de passage entre métaphysique et matérialité. Ce point est un point d'ambiguïté et de tension, et il pourrait être nommé ainsi : point d'incarnation. Car Valente ne manque pas d'inscrire le souffle dans le corps de la lettre : *J'ai tressé l'obscur guirlande des lettres*<sup>28</sup>. L'épigraphe des *Trois leçons* est empruntée au kabbaliste Dov Baer de Mezeritz : « Le Saint, béni soit-il, réside dans les lettres. »<sup>29</sup> Et le recueil débute ainsi : *Au point où commence la respiration, où l'aleph oblique tel un éclair intact pénètre le sang*<sup>30</sup>. Le modèle de la naissance adamique ne tarde pas à être utilisé : *le souffle féconde l'humus*<sup>31</sup>. Puis il s'agit de suivre la descente fécondante du souffle dans le corps, jusqu'à *la source du respir*<sup>32</sup>. De fait, le va-et-vient de la respiration devient paradigme de création<sup>33</sup> : *fais-moi mourir d'une nouvelle naissance : respire-moi et expulse-moi*<sup>34</sup>. Être à l'écoute de la musique, de la langue, du souffle, c'est donc être à l'écoute du corps même. Alors le poème est l'écoute du souffle dans le corps : *Dis-moi, / corps / totale extension // J'écoutais / ta rumeur / comme celle du vent / soufflant obscur sur / quelle âme, sur quel corps uniques*<sup>35</sup>. La ponctua-

25. Cf. Jacques Derrida : « Le phonème se donne comme l'idéalité maîtrisée du phénomène. » [Dans *La Voix et le phénomène*, PUF, 1967, p. 87].

26. p. 62

27. p. 139

28. p. 44 [*Tejí la oscura guirnalda de las letras*, p. 56]

29. p. 37 Cf. Giorgio Agamben : « Et n'est-il pas vrai que chacune de nos paroles est "lettre morte", langue morte qui nous est transmise par les morts et jamais ne peut jaillir de quelque chose de vivant ? Comment est-il alors possible que ces paroles sans vie deviennent, soudain, notre vive voix, et que, pour un moment, dans le cœur du poète, les lettres mortes chantent et vivent ? » [dans « Pascoli et la pensée de la voix », dans *La Fin du poème*, op. cit., p. 90].

30. p. 41 [*En el punto donde comienza la respiración, donde el alef oblicuo entra como intáctico relámpago en la sangre* p. 53]

31. p. 42 [*el hálito fecunda al humus* p. 54]

32. p. 45 [*la semilla del respirar* p. 57]

33. On rencontrerait à nouveau ici la pensée chinoise, telle que décrite par François Jullien, pour qui il s'agit, entre autres, « de renouer enfin avec la question du "temps", et, plus précisément, avec la logique chinoise de la *respiration*, à construire face à la logique grecque de la perception ». [Dans *Dépayser la pensée, dialogues hétérotopiques avec François Jullien sur son usage philosophique de la Chine*, Les empêcheurs de penser en rond, 2003, p. 247]. Mais aussi Leibniz pour qui tout *con-spire* [Cf. Jürgen Trabant, « *Der akroamatische Leibniz : Hören und Konspirieren* », in *Paragrana* 2, n° 1-2, Berlin, 1993, p. 64-71].

34. p. 52 [*hazme morir de un Nuevo nacimiento : respírame y expúlsame* p. 64]

35. p.147 [*Dime, /cuerpo ; entera latitud./Oía/tu rumor/como el del viento/soplando oscuro sobre/qué alma o cuerpo únicos./Se hizo/el cuerpo la palabra/y no lo conocieron*. p. 154]

tion des *Trois leçons* est sur ce point exemplaire. S'il y a un point final pour chaque poème, à l'intérieur on ne trouve, souvent répétés plusieurs fois, que deux points, comme si ce signe perdait sa fonction sémantique pour acquérir une fonction d'indication quasi musicale : loin de constituer une barrière dans la phrase, une pause, ces « : » sont une porte de souffle, une sorte d'« hyphen de vent »<sup>36</sup>, articulation et transition qui donne à entendre dans le poème le retentissement du souffle dans le corps<sup>37</sup>.

Quant à Rebotier, qui se range dans une catégorie qu'il définit ainsi : « nous autres phoniques », faire entendre les lettres consiste pour lui à prendre pour modèle l'air qui se « fraye un passage à travers les masses du pharynx, de la langue et des dents. » Le  $\Sigma$  final de son *Requiem*, il le donne à entendre d'ailleurs comme « cette expiration sifflante des moribonds ». Pour lui le souffle est inscrit dans le corps et même dans un corps jouant d'un instrument : « Notez bien que les instruments à vent se jouent d'ordinaire en expirant. À l'harmonica toutefois, une note sur deux se produit par l'aspir. On « aspire » une sensible. On « expire » une tonique. » Par ailleurs, s'il place au centre de l'orchestre de son *Requiem* un accordéon, c'est qu'il le décrit ainsi : « souffleur » ou encore « poumon ».

\*

*Mélismes.* Nous avons parlé d'un souffle vocalisant les lettres. Le terme précis désignant cette opération nous est donné par Valente lui-même : « le chant des lettres n'a pas d'argument, c'est un chant mélismatique. »<sup>38</sup> Pour lui c'est donc l'alliance lettre/voix sous l'impulsion du souffle qui engendre les mélismes, et c'est pourquoi il parle d'« obscure guirlande des lettres ». Rappelons qu'un mélisme commence dès lors que plus d'une note est chantée sur la voyelle d'une syllabe : loin d'ânonner comme le chant syllabique (qui triomphe dans le récitatif), le chant mélismatique déploie en effet toutes les volutes de la vocalisation. D'ailleurs, chez Rebotier, si le mot mélisme n'apparaît pas dans le texte, le phénomène y est souvent présent,

36. *Hífen de vento*, Pedro Tamen, dans *Retábulo dans Matérias (1956-2001)*, Gótica, Lisboa, 2001, p. 439. Cf. mon commentaire de cette formule dans *Século de Ouro, antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Osvaldo Manuel Silvestre et Pedro Serra eds., Angelus Novus & Cotovia, Braga-Coimbra-Lisboa, 2002, p. 188-193.

37. Que la ponctuation puisse parfois, par-delà son rôle indicateur dans le cadre strict du sémantisme, renouer avec une dimension acousmatiquement musicale, la remarque suivante de Giorgio Agamben (sur les points de suspension que Giorgio Caproni « empruntera peut-être » à Céline) en fournit, entre autres, un témoignage : « la mesure du vers est drastiquement contractée et les points de suspension (que Caproni lui-même compare au pizzicato qui, dans le quintette de Schubert op. 63, intervient pour briser le déroulement de la phrase mélodique) marquent l'impossibilité de porter à son terme le thème prosodique. » [Dans « Manières impropres », dans *La Fin du poème, op. cit.*, p. 119].

38. p. 62.

et ce de deux façons. Soit par référence au fait musical lui-même : « Spires sans respirer de la soprano solo. » – « Chez Bach, ces longues tenues d'un des pupitres pétrifiés du chœur, qui soudain se libère en vocalises. » – « On appelle notes de passage ces sons immigrés qui s'excusent de leur étrangeté par mouvements rapides et conjoints. Je ne fais que passer, dit aussi le moribond, puis le mourant, puis le mort. » Soit par des sortes de mélismes de mots assez fréquent, c'est-à-dire des vibrations obtenues par récurrences sonores : « Glas. Du latin classique "classicum" : sonnerie – mais triomphale – des trompettes. Au moyen-âge : joyeux tumulte, bruit confus du bonheur, aboiement de chiens, gazouillement des oiseaux. De ramage en ravage : le retournement du mot glas. »

« Hoquet tourbillonnant de la lumière de la bouche qui illumine. »<sup>39</sup> Dans ce dernier exemple le mot-valise est inséré dans le mélisme et dans le vibratoire : tourbillon de néant, vide chatoyant... Le texte produit parfois la transcription du mélisme, en jouant alors sur les sons même du radical « mél- » (cf. *mélôs*) : la « soprano » éclate « en solo », « déchant infirme, *eleison* en morceaux. Indémêlable *melemelemele*. » Ce dernier mot accomplissant à la fois tremblé de son et tremblé de sens, guirlande pour le coup tressée sans qu'on puisse la défaire, *mélôs* et *mêlée* s'emmêlant dans un indissociable méli-mélo, vertige de la vibration.

Au bout du compte, le mélisme incarne en musique mais aussi en langage une temporalité originale, et cela n'est pas le moindre de ses enseignements pour notre poétique en cours d'expérimentation. Rebotier parle, comme « trois moments musicaux », de « clin », « clignement » et « cli-gnotement », à quoi correspondent trois « temps » figurant l'éternité : « temps bouclé », « temps étiré » et « temps scintillé ». Il définit ce dernier ainsi : « Fourmillement. Papillonnement de l'hors-temps. Mobilité statique des sons cherche immobilité du son, faites passer. » On comprend que le déploiement mélismatique fait effet de mouvement brownien. Alors *scintillement* est une métaphore visuelle qui vaut pour manifester la *vibration* même. Valente, lui, se situe mélismatiquement dans un temps indéfiniment inchoatif<sup>40</sup> : « l'axe des lettres [chant mélismatique] est celui qui donne à entendre le mouvement originnaire, le mouvement qui ne cesse de commencer. »<sup>41</sup> Les *Trois leçons* « peuvent donc se lire comme un poème unique : chant de la germination et de l'origine de la vie comme imminence et proxi-

39. Hoquet renvoie ici au *hoquetus*, procédé polyphonique jouant sur l'alternance des voix : l'une se tait quand l'autre se fait entendre, ce qui produit comme un effet de balbutiement. Procédé beaucoup utilisé au Moyen Âge, il est fréquent dans certaines pratiques africaines et indonésiennes et dans l'œuvre de quelques compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle, tels Webern ou Maxwell Davies.

40. « L'attention aux sons intérieurs correspond aussi à une écoute de l'origine. » (Dr Jacques Vigne, *La Mystique du silence*, Albin Michel, 2003, p. 127).

41. p. 62.

mité. »<sup>42</sup> C'est ainsi que le mélysme est pour lui le *mouvement* qui est la *quiétude*<sup>43</sup>, le *vertige de l'immobilité*<sup>44</sup>, *flux fœtal dans la calme dérives des Mères*<sup>45</sup>. Ou encore : *racine du tremblement*<sup>46</sup>.

Mais temps qui scintille et temps inchoatif, sous les espèces de la vibration en tant que mouvement sans mouvement, se rejoignent<sup>47</sup> en ce que tous les deux relèvent de ce que Paul Ricœur appelle « logique de la transition »<sup>48</sup>, ce en quoi ils sortent peut-être « du caractère aporétique du temps lui-même pour la pensée occidentale »<sup>49</sup>. Et c'est précisément dans cette conjonction du scintillement et du commencement que s'installe ce qui – faute de briller sans ambages, mais aussi en raison de sa spectralité opérant le retour des défunts – se définit comme « office de ténèbres »<sup>50</sup> ou « chant très obscur de la langue. »

\*

Les quatorze poèmes des *Trois leçons* comportent plusieurs occurrences de phrases se référant précisément à l'obscurité, outre la formule déjà citée : *J'ai tressé l'obscur guirlande des lettres*. L'obscurité s'y présente comme indissociable de la continuité du passage marqué par la vibration : *Laisse venir à toi ce qui n'a pas de nom : ce qui est racine et n'a pas atteint l'air : le flux de l'obscur qui monte en houles*<sup>51</sup>. Comme si obscurité et résonance s'entrelaçaient acousmatiquement dans un for intérieur se situant dans la chair même<sup>52</sup>, elle opère une sorte de figuration symbolique du *corps-mandorle-mandore* : *dans l'obscur le centre est humide et de feu*<sup>53</sup>. À ce titre elle est souvent prise dans la tension contrastée d'un oxymore, *torche d'obscur lumière*<sup>54</sup>. On peut dire que par-delà la présence acousmatique des musi-

42. *Ibid.*

43. p. 43

44. p. 58 [*vértigo de la inmovilidad* p. 70]

45. *Ibid.* [*fluir fetal en la deriva quieta de las Madres, ibid.*]

46. p. 84 [*raíz de temblor* p. 94]

47. Rebotier commence ses *Requiem* (le musical et le littéraire) par le « chaos de la naissance », les « pulsations croisées du corps. »

48. Dans « Note sur Du "temps" », dans *Dépayser la pensée, dialogues hétérotopiques avec François Jullien sur son usage philosophique de la Chine*, Les empêcheurs de penser en rond, 2003, p. 218

49. *Ibid.*

50. Lors de ces *offices* on éteignait une à une les bougies, en sorte que la musique se prolonge dans le silence et la pénombre.

51. p. 51 [*Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre : lo que es raíz y no ha advenido al aire : el flujo de lo oscuro que sube en oleadas* p. 63]

52. Cf. René Char : « Sous l'obscur du corps se frappe un chiffre. » *Œuvres poétiques*, Pléiade, Gallimard, 1983, p. 548

53. p. 45 [*en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego* p. 57]

54. p. 55 [*antorcha de oscura luz* p. 67] Cf. entre autres, dans *L'éclat : corps, seigneur obscur/de ta éblouissante clarté*. (p. 160) [*cuerpo, señor oscuro/de tu tan cegadora*

ciens qui ont composé des *Leçons de ténèbres* se fait entendre ici le *Cantique spirituel* de la *Nuit obscure* de Jean de la Croix. D'où un cérémonial, *baptême aveugle de la lumière : l'éclair*<sup>55</sup>. L'écoute poétique est donc un état de veille : le poète *doit veiller nocturne aux rives de la seule quiétude*<sup>56</sup>.

Chez Rebotier on trouve des définitions teintées d'humour : « le chant a quelque chose à voir avec l'obscur » ; « le chant c'est la tombée de la nuit du soleil de la langue » ; « la musique c'est le dieu caché du langage » ; « la musique est un soleil noir »... Si la résonance ici est à la fois mystique (ou apophatique) et nervalienne, elle remonte, on le sait, beaucoup plus loin dans le temps : « L'orateur parfait, dit Cicéron, est celui qui sait désensevelir du texte son *Cantus obscurior*, ce "chant très obscur" enfoui dans la langue lorsqu'elle n'est que parlée. » On remarquera que Rebotier traduit le comparatif de supériorité par un superlatif absolu. Cela est sans doute significatif de sa volonté de tracer autour de l'obscurité résonnante comme une mandorle de vibrations. Considérant que le latin utilise le comparatif lorsqu'il y a deux éléments (main droite-main gauche, chant obscur-chant clair), il aurait sans doute pu choisir le superlatif relatif : « le chant le plus obscur », mais l'expression aurait relativisé la radicalité de l'expérience acousmatique. On comprend aussi qu'il a évité pour les mêmes raisons de traduire par « plutôt obscur », « assez obscur » et même « trop obscur », autres traductions possibles. Dans les deux premiers cas, c'eût été atténuer l'intensité ; dans le troisième, exprimer petitement, sous les auspices de la crainte, le malaise créé par le tremblement.

Ainsi l'office des ténèbres, scintillement et commencement, se déroule-t-il à la fois dans la méditation sur le temps (naissance, vie, mort) et dans l'émergence franche de l'obscur au sein même de la langue. Rebotier note, en remontant le mot lumière<sup>57</sup> : « la régale, dépourvue de tuyau, et donc de lumière, rend un son obscur et rauque ». Il s'agit ici – obscurité et raucité participant du même dispositif vibratoire visant à faire émerger la méditation et le chant, sans référence au moindre fanal spirituel, à partir de la chair même<sup>58</sup> – de « faire le jeûne de la lumière », selon l'expression de

*claridad* p. 167] – *Et le corps nimbé d'or détaché de lui-même/descend obscur au fond obscur de ta lumière.* [p. 174] [*Y de sí desatado el cuerpo envuelto en oros/desciende oscuro al fondo oscuro de tu luz* p. 181] – *corps/dans la bouche incendiée de la nuit* [p. 177] [*cuerpo, en la incendiada boca de la noche* p. 184].

55. p. 56 [*ciego bautismo de la luz* : el rayo p. 68] Cf. Char, toujours : *L'intensité est silencieuse. Son image ne l'est pas. [J'aime qui m'éblouit puis accentue l'obscur à l'intérieur de moi.]*, *ibid.*, p. 330.

56. p. 58 [*ha de velar nocturno a las orillas de la sola quietud* p. 70].

57. Lumière : petite ouverture pratiquée sur le côté d'un tuyau pour laisser s'échapper le son.

58. Rebotier écrit : « Du plus profond de la gorge, "R". Consonne de la colère, de la rage et du râle. La plus primitive de toutes, dit Fónagy : roulante, reculée. Ensuite "Q", décollant avec netteté le dos de la langue du plat du palais. "M" enfin, maternité gazouillante, natale, liquide, vibrante, bilabiale, et sonore, fatalité nasale venue mourir sur mes lèvres. Les trois consonnes du *Requiem*. »

Giorgio Agamben<sup>59</sup>. Ce même Agamben démontre dans un bel article que la poésie de Valente, « adhésion obstinée à la nuit contre le surgissement de l'aube »<sup>60</sup>, cherche à suspendre l'appel qui, dans les *aubes* troubadour-resques, vient briser la cérémonie de la nuit par l'annonce de la déchirure du jour. Valente semble répondre en écho, en s'adressant à la mélancolie intense de l'automne : *Tu viens avec d'énormes tambours de ténèbres, / [...] / des échos recouvrant ce qui deviendra voix*<sup>61</sup>. Entre *soleil noir* (où l'on entend certain *luth constellé*) et *tambour de ténèbres* (pour quel rituel chamanique ?), ce qui est en jeu acousmatiquement est bien une méditation mélancolique, laquelle ne peut être propice à « une sainte et salutaire tristesse »<sup>62</sup> que dans la mesure où elle fait l'expérience de ce que le sonore est cette vibration qui fait entendre, spectrale, sans la détacher de la lumière, l'obscurité. Il ne faut jamais oublier à ce propos que même si l'acousmatique peut être perçue par bien des expériences mystiques, tendanciellement ou non, comme du transcendantal non sensible<sup>63</sup>, elle n'en reste pas moins proprement de l'immanent au sein du sensible. C'est pourquoi la voix est de fait figurée par Valente non pas tant sous les auspices de l'idéalité que sous celle de la corporalité, ce qui fait contrepoint à la raucité selon Rebotier : *ma voix n'est pas nue : la main est une vibration très légère comme un souffle d'oiseau ou comme l'éveil*<sup>64</sup>.

Nous retrouvons la logique de la vibration avec ses amphibologies et le vertige tournoyant de ses tiers-inclus. Parlant de tout ce qui résonne depuis la bibliothèque dans la tête de l'écrivain, Valente évoque un « royaume de l'écriture comme indétermination » [« *reino de la escritura como indeterminación* »]<sup>65</sup>. Vibration, indétermination, tremblement, ou encore « constitution matricielle de la résonance, et constitution résonnante de la matrice » (Jean-Luc Nancy)<sup>66</sup>, ou encore obscurité comme « imminence

59. Dans « Les justes ne se nourrissent pas de lumière », dans *La Fin du poème*, *op. cit.*, p. 153. Il faut rapporter cette « lumière » d'une part à l'hébreu *Ziw* « terme qui, pour les cabalistes, nomme la splendeur de la Schekinah, c'est-à-dire de la manifestation divine », d'autre part à la « forme-lumière » qui « selon une tradition encore vivante chez Dante, s'identifie à la substance divine et est le symbole de la parfaite transparence de l'intelligence qui, en se comprenant elle-même, comprend toute chose » (*ibid.*, p. 152).

60. Dans « No amanece el cantor », dans *En torno a la obra de José Ángel Valente*, collectif, Alianza Universidad, 1996, p. 55.

61. p. 174 [*Ya llegas con tambores enormes de tiniebla, / [...] / con ecos que aún ocultan lo que ha de ser voz.* p. 181].

62. *Uma santa e salutar tristeza* (l'expression est du poète portugais Fernando Guimaraes, dans *Lições de Trevas*, Quasi, 2002).

63. Cf. entre autres Dr Jacques Vigne, *op. cit.*, qui parle par exemple de « l'Absolu en tant que son » (p. 119, du « diapason invisible » (p. 143) ou de « vibration du silence divin » (p. 305).

64. p. 55 [*no está mi voz desnuda : la mano es una vibración muy leve como pulmón de un ave o como el despertar.* P. 67].

65. Sur *las lecturas preparatorias de la escritura*, dans « Imágenes », dans *En torno a la obra de José Ángel Valente*, *op. cit.*, p. 12.

66. *Op. cit.*, p. 72.

d'une révélation, qui ne se produit pas » (Borges)<sup>67</sup>, ou encore « essaim de sens » (Char)<sup>68</sup>... Autant de modèles possibles pour une poétique comparatiste d'inspiration acroamatique, une poétique à l'écoute.

À l'écoute des résonances spectrales (ici musique et littérature au creux même de la littérature), à l'écoute des souffles dans le corps, à l'écoute des langues.

En effet, en reconnaissant le corps sonore de la poésie, la poétique de la vibration reconnaît du même coup le corps même comme corps sonore : « mon corps battu par son sens de corps, ce qu'on nommait jadis son âme » (Nancy)<sup>69</sup>. Attentive aux détails, qu'elle laisse résonner et s'entrelacer (« Dieu – ou le diable – dans les détails », la fameuse expression s'en trouve remotivée), cette poétique se veut humble (elle ne propose rien d'autre qu'une autre forme de bricolage, sans doute *dans l'incurable*<sup>70</sup>, mais se sachant du bricolage) autant qu'attentive (la fine écoute acousmatique – disponible, spacieuse et sans exclusive – est avant tout une école d'attention). Ce parcours acroamatique dans des œuvres mues par la logique de la vibration<sup>71</sup> a tenté de donner l'exemple de l'application d'une telle logique à une démarche comparatiste capable de faire résonner en elle le mot « poétique », entrée de ce colloque.

Or, avec une telle résonance on n'en a jamais fini, c'est même ce qui ne finit pas, cela se passe sans passer, *quelque part dans l'inachevé*, comme le dit un titre de Jankélévitch.

S'il écrit l'aspiration à la fin (« Compositeurs, nous rêvons tous du temps qui s'arrête, de la note qui tue, de la musique dont on ne se relève pas »), Rebotier assigne la relance perpétuelle de la vibration au compositeur, comme au poète, comme au comparatiste. Ce qui tue c'est autre chose<sup>72</sup>.

67. Cette imminence est pour Borges « peut-être le fait esthétique » lui-même (dans *Œuvres complètes*, Pléiade-Gallimard, 1993, p. 675)

68. *Op. cit.*, p. 572

69. *Op. cit.*, p. 82

70. La formule exacte de Cioran est la suivante : « Être *moderne*, c'est bricoler dans l'Incurable. » (dans *Syllogismes de l'amertume*, Gallimard 1980, p. 89) Mais l'acousmatique méconnaît certaines catégories, comme les mots majuscules.

71. Parcours lui-même vibratoire puisque d'une œuvre à l'autre, il oscille sans cesse « entre l'indifférenciation harmonisante et l'actualisation différenciante », pour reprendre une expression de Michel Bitbol, dans « Dépayser la pensée scientifique », dans *Dépayser la pensée, dialogues hétérotopiques avec François Jullien sur son usage philosophique de la Chine, op. cit.*, p. 142.

72. Même si cette autre chose n'est pas sans rapport avec l'espace acousmatique, comme le suggère le fragment 89 de *Requiem* : « S'époumonant dans le micro de bord : « J'ai participé au plus fantastique feu d'artifice que j'ai jamais vu. C'était fantastique. Bagdad était illuminé comme un arbre de Noël. » [17-01-1990, un pilote américain, retour de frappe chirurgicale] / Une seule phrase suffit à tuer Dieu. » (p. 37) Ici un contrepoint se fait entendre, qui sourd une fois de plus d'un texte de

On peut se rappeler, avec Agamben et sa problématisation de la *fin du poème*, que l'enjambement, souvent invoqué pour définir la poésie, « n'est pas pensable dans le dernier vers d'un poème. Trivial, certes, mais impliquant une conséquence aussi nécessaire qu'embarrassante. Car, si le vers se définit justement par la possibilité de l'*enjambement*, il s'ensuit que le dernier vers d'un poème n'est pas un vers »<sup>73</sup>. Or, il y a quand même enjambement, du moins s'il y a résonance, c'est-à-dire non pas poursuite langagière explicite, mais prolongement dans le silence acousmatique<sup>74</sup>. Pour Agamben, dont la réflexion, faute de recourir au tiers-inclus de l'acousmate, demeure dans l'opposition binaire son/sens, il s'agit là d'une « chute du poème dans le silence »<sup>75</sup> : « Le son et le sens ne sont pas deux substances, mais deux intensités, deux *tónoi* de l'unique substance linguistique. [...] La double intensité qui anime la langue ne s'apaise pas en une compréhension ultime, mais sombre, pour ainsi dire, dans le silence en une chute sans fin. »<sup>76</sup> Et pourtant dans la résonance acousmatique qui suit le poème se fait entendre, pour la fine écoute, un autre « chant obscur de la langue », qu'on pourrait aussi nommer, mais sans pathétique, le son des ténèbres... C'est là que d'autres concepts opératoires possibles pourraient, grâce à une écoute d'autres œuvres trouvant leur origine dans la musique (Jouve, Lorca, Jorge de Sena et son *Arte da Música*<sup>77</sup>, etc.), être mis à l'épreuve : écho, contrepoint, retentissement, répercussion, timbre, etc. À suivre.

Patrick QUILLIER  
Université de Nice-Sophia Antipolis

Giorgio Agamben, en l'occurrence à propos d'un poème d'Eugenio de Signoribus, qui parle d'une « lumière désarmée » brûlant dans un « monde inhospitalier » : « La voix *off*, qui dit cette lumière désormais complètement profane, semble venir de nulle part – ou d'un écran de télévision que quelqu'un aurait oublié d'éteindre et qui montrerait les maisons rasées, l'Irak en flammes, le « regard foudroyé » des enfants. Perdue, sous – ou sur – humaine comme celle d'un juge qui aurait appris à faire le jeûne de *Ziw* »... [Dans « Les justes ne se nourrissent pas de lumière », dans *La Fin du poème*, Circé, 2002, p. 153]. Acousmates : voix *off* qui bruissent dans nos têtes.

73. Dans « La Fin du poème », *ibid.*, p. 134.

74. Ce que Rebotier dit parfois plaisamment (« Roland Perpetuum est secoué de sanglots itératifs. »), et Valente dans le recueillement (*Pour que tu dures : pour que tu dures et te perpétues : [...] oh ! Jérusalem*. p. 59 [*Para que sigas : para que sigas y te perpétúes : [...] oh Jerusalem*. p. 71]).

75. *Ibid.*, p. 136.

76. *Ibid.*, p. 137-138.

77. Dans *Poesia-II*, Moraes Editores, Lisbonne, 1978. Cf. Francisco Cota Fagundes éd., *A Poet's Way With Music*, Gávea-Brown, Providence, Rhode Island, 1988.