

Écrire le silence

Vincent Debiais

Dans un numéro consacré à l'écriture du son, envisager une écriture du silence pourrait apparaître comme une remontée de courant bien peu nécessaire, à moins de considérer qu'il y a là de quoi interroger le rapport entre écriture et notation du langage, et plus largement les liens repensés par Anne-Marie Christin entre l'écriture, l'alphabet, la dimension figurale de la lettre, le support de sa matérialisation et la voix qu'elle contient¹. Que le silence puisse imprimer une trace, marquer une surface, laisser son empreinte sur un support n'est pas complètement impossible à envisager tant la définition de la notion de « silence » est souple, inclusive et flottante – ce que l'on désigne par « silence » est si large que l'on peut sans doute mettre sous ce terme générique des phénomènes langagiers, plus généralement sociaux, susceptibles de se manifester de façon sensible, physique, palpable². Que cette manifestation puisse relever de l'écriture proprement dite est sans doute moins évident. L'écriture musicale démontre certes que l'on peut noter le silence, signaler (au sens propre) sa présence et son exécution au sein d'une partie de musique en précisant sa durée dans un système fermé³. Si c'est la forme la plus radicale d'une forme de notation du silence, on peut en revanche douter du fait qu'on ait là une véritable *écriture* du silence.

De fait, on entend par l'expression en apparence paradoxale et oxymorique « écriture du silence » des gestes artistiques relevant de l'évocation poétique, de la narration, de la composition musicale dans une moindre mesure, qui traduisent par le langage une impression de silence ou son effet. Cependant, ils ne mobilisent pas l'écriture en tant que système de signes pour rendre compte, par son

¹ Voir, entre autres et pour son aspect synthétique, Anne-Marie Christin, « Pour une typologie iconique de l'écriture : l'imaginaire lettré », *Inmunkwahak. The Journal of the Humanities*, n° 99, 2013, p. 5-32,

² La bibliographie sur les phénomènes de silence est considérable. On verra, entre autres titres, et pour leur caractère généraliste : David Lebreton, *Du Silence*, Paris, Métaillié, 1997 ; Sara Maitland, *A Book of Silence*, Berkeley, Gretna Books, 2010 ; John Lane, *Les Pouvoirs du silence*, Paris, Belfond, 2008 ; Stuart Sim, *Manifesto for Silence. Confronting the Politics and Culture of Noise*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007. Voir aussi Bernard P. Dauenhauer, *Silence. The Phenomenon and its Ontological Significance*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.

³ Sur cette question, voir Jenny Doctor, « The Texture of Silence », *Silence, Music, Silent Music*, Nicky Losseff et Jenny Doctor (dir.), Aldershot, Ashgate Book, 2007, p. 15-35 ; les articles réunis dans ce volume sont tous éclairants à ce sujet, et montrent la diversité des approches possibles.

déploiement graphique, de la nature et de la présence du silence⁴. Une avalanche de noms de la littérature universelle – noms d’auteurs, de romans, de poèmes, de pièces – fond alors sur qui, comme Alain Corbin, cherche à établir une anthologie du « silence⁵ ». Des extraits font saillance dans ce panorama, de la vision d’Ostie de saint Augustin⁶ aux descriptions naturalistes d’Henry David Thoreau⁷, qui tous cherchent à décrire (plus qu’à écrire) le silence en ses conséquences. L’écriture du silence est là une description des émotions, des sentiments, souvent aussi la déclaration des limites du langage à dire ce qui en apparence lui échappe⁸. La description du silence contient ainsi un constat d’échec ou une paralipse : on renonce en le décrivant à décrire le silence parce qu’il ne saurait être décrit. Cette littérature foisonnante, parfois convenue, souvent remarquable, tout comme sa critique d’ailleurs, contient assez peu de remarques concernant la notation du silence, et si elles s’interrogent sur la capacité du langage à rendre compte de l’expérience du silence, elles ne questionnent pas le fait que l’écriture puisse ou non noter le silence – que nous entendrons ici comme l’absence manifeste d’émission d’un son (articulé ou non)⁹ – et plus généralement l’expérience acoustique, plutôt que sa performance ou sa mise en œuvre¹⁰.

Un silence de vision

Le Moyen Âge occidental offre à ce sujet – celui d’une écriture du silence (religieux, chrétien, sacré) en ce qu’il est perçu – un cas original, sans doute unique, que l’on peut verser au dossier de l’écriture du son pour documenter cette

⁴ C’est le cas pour toutes les littératures du trauma, et de l’holocauste en particulier ; voir à ce sujet Catherine Perret, *L’Enseignement de la torture. Réflexions sur Jean Améry*, Paris, Seuil, 2013. C’est aussi le cœur des propos de Maurice Blanchot, *L’Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, entre autres p. 94-95.

⁵ Alain Corbin, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016.

⁶ Augustin, *Confessions*, I. IX, chap. 9, 25 ; sur ce passage voir Victorino Capanaga, « El silentio interior en la visión agustiniana de Ostia », *Augustinus* 9, 1964, p. 211-249 ; Paul Henri, *La Vision d’Ostie. Sa place dans la vie et l’œuvre de saint Augustin*, Paris, J. Vrin, 1938.

⁷ Les récupérations contemporaines de ses textes pour une fuite du monde et un refuge dans le silence sont très nombreuses ; voir à ce sujet Richard W. Judd, *Finding Thoreau. The Meaning of Nature in the Making of an Environmental Icon*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2018.

⁸ C’est à l’anthropologie qu’il revient le plus souvent d’identifier le silence comme limite du langage et d’en qualifier les implications sociales. On verra l’article essentiel et pionnier sur ce sujet de Keith Basso, « To give up on Words: Silence in Western Apache Culture », *Southwestern Journal of Anthropology*, n° 26-3, 1970, p. 213-230 ; pour une synthèse méthodologique sur l’étude sociale du silence, voir l’introduction de Deborah Puccio-Den, *Mafiacraft. An Ethnography of Deadly Silence*, Chicago, Hau Books, 2022.

⁹ Nous retenons cette acception large avec l’ambition d’éviter toute forme d’essentialisation d’un phénomène social lié, par définition, aux circonstances culturelles de son existence.

¹⁰ Paul Virilio, *La Procédure silence*, Paris, Galilée, 2000 fait le point sur cette impossibilité d’expérience.

relation à trois bandes entre écriture, notation et expérience¹¹. À la fin du VIII^e siècle, au monastère de Liébana situé dans les montagnes asturiennes, le moine bénédictin Beatus compose un commentaire sur l'Apocalypse selon saint Jean en rassemblant, réorganisant et prolongeant la déjà très riche exégèse disponible pour ce texte¹². Le *Traité sur l'Apocalypse* de Beatus, parce qu'il trouve sa place dans un contexte culturel très dynamique, bénéficie d'une grande diffusion peu de temps après sa composition. Ce succès s'explique en partie par le caractère synthétique du commentaire, l'originalité ponctuelle de certaines interprétations de l'auteur et par la présence de nombreuses images qui complètent et enrichissent le traité. Le texte est copié dans de nombreux manuscrits entre le X^e et le XIII^e siècle, pour la plupart richement enluminés dans des *scriptoria* prestigieux en Péninsule Ibérique et en France méridionale¹³. Les peintures saturées de couleurs mettent en image des épisodes de l'Apocalypse selon saint Jean ou de l'histoire du prophète Daniel, dont le commentaire est parfois inséré dans le manuscrit, mais aussi des mappemondes, des tables généalogiques, des évocations du monastère où l'on a copié et peint l'exemplaire. Ces manuscrits sont parmi les plus célèbres de la production médiévale en Occident, à tel point qu'on les désigne par le nom de l'auteur du commentaire réduit à l'état de nom commun – le corpus des « beatus enluminés ». Le manuscrit contemplé par Sean Connery et Christian Slater dans la réserve de la bibliothèque du *Nom de la rose* est le *Beatus* de Facundus, ouvert aux folios 373v-374¹⁴.

En plus d'une attention à l'image et à son pouvoir de glose, les manuscrits du commentaire de Beatus accordent une grande attention à l'écriture, non seulement dans la qualité paléographique, mais aussi en ce que la lettre, dans sa forme et dans sa capacité à former la révélation johannique, est un instrument visuel de la vérité. La série des peintures à pleine page dans le même exemplaire du *Traité sur l'Apocalypse* s'ouvre ainsi par l'exposition monumentale d'un alpha (ou d'un A majuscule) habité de créatures et d'anges, orné d'entrelacs, et servant de baldaquin graphique à une figure du Christ présentant dans sa main gauche un oméga doré. Dans d'autres copies, l'alpha ouvre le manuscrit tandis que

¹¹ Pour une vue générale de ces questions, voir Vincent Debiais, *Le Silence dans l'art. Théologie et liturgie du silence dans les images médiévales*, Paris, Cerf, 2019.

¹² Beatus Liebanensis, *Tractatus de Apocalipsin*, Turnhout, R. Gryson, 2012 (*Corpus Christianorum, Series Latina* 107B et 107C) ; Roger Gryson, « Les commentaires patristiques latins de l'Apocalypse », *Revue théologique de Louvain*, n° 28, 1997, p. 484-502.

¹³ L'inventaire le plus complet des manuscrits du *Traité* reste celui de John Williams, *The Illustrated Beatus: A Corpus of the Illustrations of the Commentary on Apocalypse*, Londres, Harvey Miller, 1994, même s'il doit être complété pour certaines découvertes postérieures.

¹⁴ Madrid, Bibliothèque nationale, ms. Vit. 14-2.

l'oméga est peint en fin de commentaire, l'intervalle matériel entre les deux lettres dans le codex formant l'étendue de la révélation et de son interprétation¹⁵.

Bavards et emphatiques, les manuscrits du *Traité sur l'Apocalypse* réservent cependant une place au silence, dans la mesure où Beatus propose l'une de ses gloses les plus originales dans son commentaire sur le verset d'Ap 8, 1 : « Quand l'agneau eut ouvert le septième sceau, il se fit au ciel un silence d'une demi-heure environ ». Cet événement de silence se produit à l'ouverture du livre de vie et déclenche la vision du trône de Dieu ; Dieu est entouré des anges à qui sont remises les trompettes produisant les fléaux qui s'abattent sur la terre dans les chapitres suivants de l'Apocalypse. Le silence d'Ap 8, 1 est d'autant plus brutal qu'il vient interrompre le dialogue entre Jean et le vieillard, au chapitre 7, et qu'il précède le tumulte des cataclysmes ; c'est là un véritable point d'orgue dans le compte rendu de la vision. Le passage concernant le silence est peu commenté dans l'exégèse qui précède Beatus, en dehors d'une association entre le silence des cieux et l'inutilité du langage dès lors que la contemplation de Dieu se fait sans intermédiaire. Beatus va plus loin en commentant la durée et l'effet du silence, et en signalant que si le ciel s'ouvre sur un silence provisoire, c'est pour mieux mettre en scène l'espoir d'une révélation plus complète, encore à venir¹⁶. Le silence permet certes une première forme de vision, mais celle-ci anticipe surtout une vision parfaite qui ne se produira qu'après le septénaire angélique. Dans sa glose, Beatus fait ainsi du silence un lieu et un temps de réflexion sur l'image et sur sa capacité à montrer l'invisible, mettant à mal l'opposition binaire entre silence et parole – le silence est bien plus que cela.

Ce passage de l'Apocalypse et son commentaire sont mis en images dans plusieurs exemplaires du *Traité*¹⁷. La variation dans le contenu des peintures et leur présence ponctuelle dans les différentes copies ne font pas de l'image du silence dans les cieux l'une des enluminures « canoniques » des beatus, mais elles sont sans aucun doute parmi les plus originales puisqu'il s'agit de traduire visuellement deux phénomènes résistants, au moins *a priori*, à la représentation : le silence et l'échec de la vision. C'est mal connaître cependant la culture visuelle du Moyen Âge que de penser qu'il n'y avait pas là un défi à relever pour les peintres agissant dans le *Traité sur l'Apocalypse*. Dans plus d'une dizaine d'exemplaires,

¹⁵ Vincent Debiais, *La Croisée des signes. L'écriture et l'image médiévale*, Paris, Cerf, 2016, p. 87 et sq.

¹⁶ Beatus Liebanensis, *Tractatus de Apocalipsin*, Londres, Roger Gryson, l. 4, chap. 7, § 1, p. 405.

¹⁷ Les images du silence se retrouvent dans les manuscrits suivants : *Burgo de Osma*, Archivo de la Catedral, cod. 1, f. 101v ; El Escorial, Biblioteca del Monasterio, ms. &.II.1, f. 91v ; Lisbonne, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, f. 134 ; Londres, British Library, Add. ms. 11695, f. 125v ; Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vitrina 14-2, f. 162 ; New York, Morgan Library, ms. 644, f. 133 ; Paris, BnF, ms. lat. 1366, f. 85v ; Seu D'Urgell, Museo Diocesano, ms. 501, f. 123v ; Valladolid, Biblioteca Universitaria, ms. 433, f. 112v.

on trouve ainsi une image qui figure le silence dans les cieux¹⁸. Les dispositifs visuels sont variés et il est difficile d'établir une filiation entre les différentes solutions formelles retenues. De façon générique, le silence est établi sur le folio par la délimitation d'une figure géométrique (un rectangle, un carré, un cercle) dotée d'un fond coloré et habitée d'éléments végétaux ou anthropomorphes. Pour trois, peut-être quatre, de ces images cependant, c'est l'écriture qui intervient pour marquer l'événement du silence.

Le silence en toutes lettres

Dans le beatus peint et copié au scriptorium de San Miguel de Escalada vers 940-945, aujourd'hui conservé à New York, le silence a été figuré au folio 133 sous la forme d'un rectangle orangé, bordé de rouge¹⁹ (fig. 1).



Fig. 1 : Peinture figurant le silence dans le beatus de San Miguel de Escalada, ca. 940-945, ms. 644, fol. 133, New York, Pierpont Morgan Library © Morgan Library.

¹⁸ L'étude la plus stimulante sur ces images est celle de Francisco Prado-Vilar, « *Silentium*: El silencio cósmico como imagen en la Edad Media y la Modernidad », *Revista de poética medieval*, n° 27, 2013, p. 21-43.

¹⁹ New York, Pierpont Morgan Library, ms. 644 ; sur ce manuscrit, voir John Williams, Barbara A. Sailor, *A Spanish Apocalypse: the Morgan Beatus manuscript*, New York, George Braziller, 1991.

Sur ce fond uni se détachent douze cercles de couleur bleue à l'intérieur desquels on a peint huit pétales jaunes pointés de rouge, disposés autour d'un autre cercle de couleur jaune. Le motif cultive l'ambiguïté récurrente dans les images médiévales entre l'image de la fleur et celle de l'astre, mais l'indécision apparente du motif est ici résolue par l'écriture dans l'image : chaque cercle est surmonté d'une lettre formant la phrase *silentium est*. Plusieurs traductions sont possibles pour défaire l'ellipse de l'inscription : « le silence est », « le silence est [ici] » ou « voici le silence ». On préférera cette dernière traduction dans la mesure où une note en marge de la bordure donne la phrase *Ubi silentium factum est* (« où est fait le silence ») et fournit déjà une indication de lieu. L'écriture intervient dans l'image pour noter le silence en ce qu'il est, tel qu'il est perçu par le témoin, comme une ouverture dans les cieux permettant de distinguer les étoiles qui, dans les chapitres suivants de l'Apocalypse, tomberont sur la terre. Comme dans la plupart des peintures du Beatus Morgan, l'écriture est placée dans l'image pour identifier le contenu visuel ; elle transcrit ici l'apparence du silence.

Un nouveau rectangle orangé, bordé de noir cette fois, est peint au folio 112v du beatus de Valladolid, copié au monastère de Valcavado en 970, au-dessous du verset d'Ap. 8, 1 et avant la glose²⁰ (fig. 2).

²⁰ *Valladolid*, Bibliothèque du collège Santa Cruz de l'Université, ms. 433.

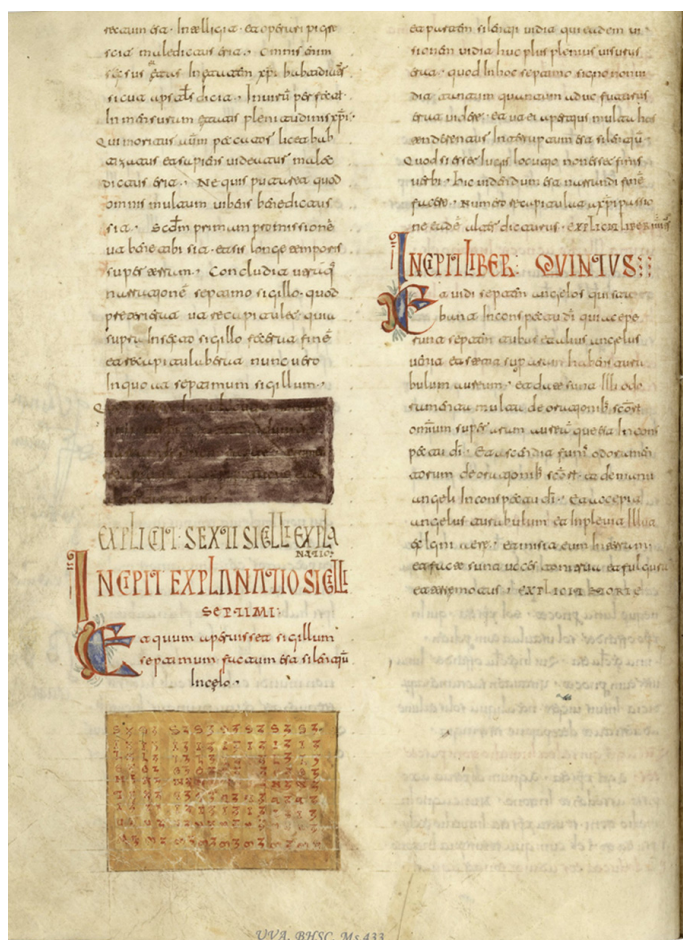


Fig. 2 : Peinture figurant le silence dans le beatus de Valcavado, 970, ms. 433, fol. 112v, Valladolid, Bibliothèque du collège Santa Cruz de l'Université © Biblioteca de la Universidad de Valladolid.

Ici en revanche, pas de motif floral ni d'étoile²¹ : le fond n'est semé que de lettres. Le silence n'est qu'écriture. Seize colonnes de neuf signes font alterner le mot *silentium* et une série de neuf lettres S²². L'absence de rubrique dans la marge, de verbe *est* et d'autre figure à l'intérieur du rectangle ne laisse aucun doute quant au fait que l'écriture manifeste non plus le lieu ni le temps du silence, mais le silence lui-même, noté, transcrit par l'écriture qui n'identifie pas une image mais qui fait image du silence dans le manuscrit²³. Il faut rapprocher le beatus

²¹ Il est d'ailleurs tout à fait remarquable que le site de la bibliothèque conservant le manuscrit ne cite pas le folio 112v dans sa description des images de l'exemplaire.

²² En mars 2014, le groupe de funk Vulfpeck sort l'album entièrement silencieux *Sleepify*, composé de dix pistes d'une trentaine de secondes chacune ; la piste 1 s'intitule « Z », la piste 2 « Zz », et ainsi de suite. Difficile de penser que les membres du groupe aient eu connaissance des deux peintures des manuscrits du *Traité sur l'Apocalypse*, mais les similitudes entre les deux formes de désignation du silence ne manquent pas de grâce.

²³ La culture visuelle et écrite du Moyen Âge occidental n'a pas opposé lettres et images, les unes et les autres pouvant être utilisées pour faire signe, seules ou en combinaison, dès lors qu'il s'agit de rendre visibles des notions complexes. Sur cette particularité sémiotique du Moyen Âge, voir la notion de « *graphycacy* » appliquée à la documentation médiévale par Ildar Garipzanov, « The Rise of Graphycacy in Late Antiquity and the Early Middle Ages », *Viator*, n° 46-2, 2015, p. 1-21.

de Valladolid de l'exemplaire aujourd'hui conservé à la Seu d'Urgell qui présente, au folio 122v, une bordure rouge sans fond coloré, laissée vierge de toute intervention graphique, et en marge deux colonnes d'écriture avec le mot *silentium* et une série de neuf lettres S²⁴ (fig. 3).

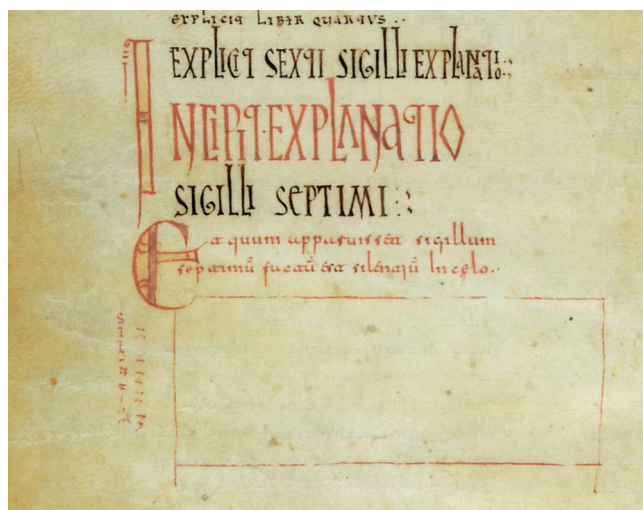


Fig. 3 : Peinture figurant le silence dans le beatus d'Urgell, dernier quart ^xe siècle, ms. 501, fol. 122v, La Seu d'Urgell, Musée diocésain © Museo diocesano de Urgell.

Dans la mesure où le beatus d'Urgell reprend en grande partie les images du beatus de Valladolid, on peut envisager que l'image du silence est inachevée et qu'on avait prévu « remplir » le cadre d'écriture pour traduire par la lettre l'événement de silence. C'est l'explication la plus simple, mais on peut aussi considérer que l'on a représenté ici le silence dans ce grand champ vide qui laisse voir sans voir, conformément au contenu singulier de la glose du *Traité sur l'Apocalypse*. Dans les deux cas, la présence de la lettre S, en complément ou en redoublement, du mot *silentium* est tout à fait déstabilisante. On la lira volontiers le déploiement alphabétique comme la transcription du son que l'on produit entre les dents et les lèvres pour exiger le silence, sous la forme d'une onomatopée, ce sifflement moins agressif pour l'environnement monastique, moins bruyant, qu'un « chut » autoritaire. L'écriture noterait alors la cause du silence alors que le substantif en noterait la nature.

Une autre possibilité de notation est à rechercher du côté des propriétés visuelles et sonores de la lettre S elle-même. Dans la tradition grammaticale latine, le S, à l'initiale des mots *silentium* et *silere*, permet seule de noter le silence. Dans un excellent article de synthèse, Marie-Karine Lhommé a pisté cet emploi singulier de la lettre S dans les traités de rhétorique et d'étymologie et dans les

²⁴ La Seu d'Urgell, Musée diocésain, ms. 501.

arts poétiques entre l'Antiquité romaine et le Moyen Âge latin²⁵. Si elle ne mentionne pas les images des *beatus*, elle rapporte cependant l'association morphologique entre l'initiale *S* et le mot *silentium* qui commence par cette lettre puisqu'il désigne « ce que » la lettre fait entendre, à savoir un sifflement non articulé, une voix sans mot. D'autre part, elle fait le point sur la valeur particulière de la lettre dans la scansion, cette semi-voyelle qui disparaît parfois complètement des quantités pour ne plus se faire entendre du tout. Le *S* devient une « non-lettre » du point de vue métrique, mais persiste dans l'écriture comme l'indice d'un son prononcé en silence, un sifflement ou un souffle entre deux syllabes, un espace dans le déroulement du son qui affirme la continuité du langage. Cette très riche tradition grammaticale circule de l'Antiquité vers le Moyen Âge. Les textes glosant le sens de la lettre *S* sont beaucoup moins nombreux cependant, même si Paul Diacre rappelle, au VIII^e siècle, l'étymologie de *silentium* et la capacité de la lettre à noter le silence ; mais on ne peut établir qu'elle existe également dans la culture des copistes et des enlumineurs qui produisent les images et les rubriques des manuscrits du *beatus*. Cependant, le fait que l'on ait utilisé la lettre pour elle-même, accumulée, répétée, mise en série, semble attester du fait que l'on ait effectivement attribué au *S* un statut à part, un son notant une disparition, un retrait qui, « comme le liquide », s'élimine²⁶. Les deux exemplaires de Valcavado et d'Urgell proposent ainsi une véritable écriture du silence, sous deux modalités : en le désignant d'abord par l'écriture du substantif et en le notant ensuite par la traduction alphabétique du phénomène sonore. En suivant l'enquête convaincante de Marie-Karine Lhommé quant à l'emploi de l'interjection *ST* pour demander le silence dans le théâtre latin notamment, la suite des *S* des *beatus* pourrait être considérée comme une interjection onomatopéique visant à l'exiger, et inviter le lecteur du *Traité sur l'Apocalypse* à faire silence, à interrompre ici la lecture, pour reproduire le contenu de la vision de Jean, l'image opérant alors une conjonction du mot « silence », de sa traduction visuelle et de sa phénoménologie²⁷. La double présence du substantif et de l'interjection dans ces deux exemplaires permet de ne pas trancher à propos de ce que fait l'écriture, entre la notation du silence comme fait sonore et l'invitation à le produire.

²⁵ Marie-Karine Lhommé, « Problèmes de silence : *Silere*, *s*, *st* et la notation du silence », *Eruditio Antiqua*, n° 5, 2013, p. 95-112.

²⁶ Roberta Cervani, *L'Epitome di Paolo del De verborum significatu di Pompeo Festo. Struttura e Metodo*, Rome, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978, p. 465, 04L ; M.-K., Lhommé, « Problèmes de silence », *op. cit.* p. 104.

²⁷ *Ibid.*, p. 108-109.

Ce n'est pas le cas pour une image peinte dans un autre exemplaire du commentaire, le manuscrit dit de Facundus, copié et enluminé sans doute à León vers 1047 et conservé aujourd'hui à Madrid²⁸ (fig. 4).

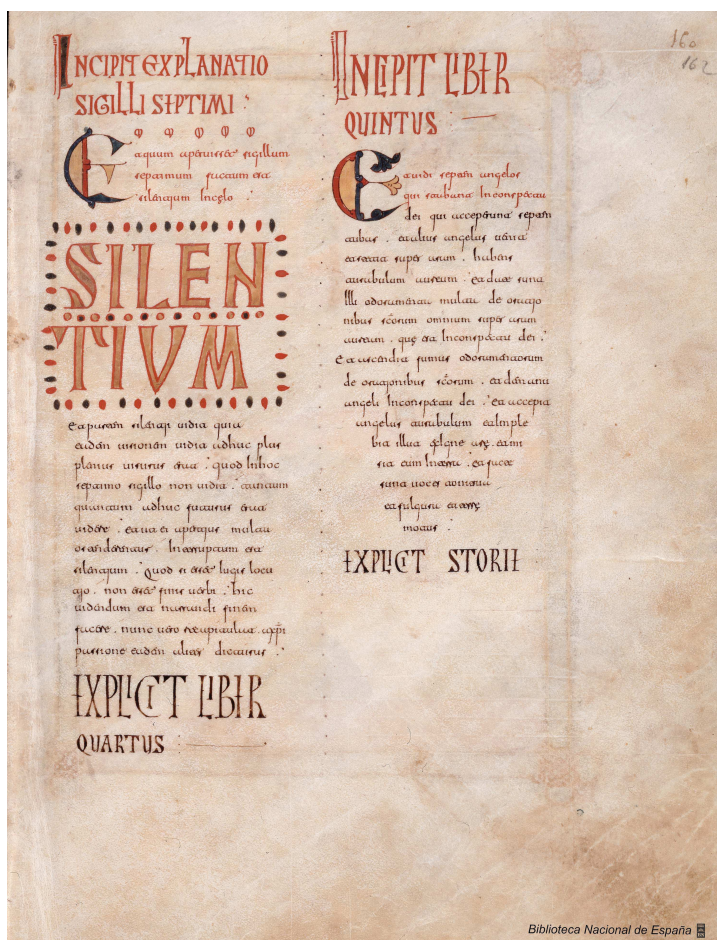


Fig. 4 : Peinture figurant le silence dans le beatus de Facundus, 1047, ms. vit. 14-2, fol. 162v, Madrid, Bibliothèque nationale © Biblioteca nacional de España.

Au folio 162 verso, la colonne extérieure est consacrée à l'explication du verset d'Ap 8, 1 ; là où l'on s'attendrait à trouver une zone colorée de parchemin, on ne voit que des lettres transcrivant sur deux lignes le mot *silentium*. Le scribe a utilisé pour cette forme monumentale d'écriture une graphie majuscule que l'on ne retrouve que pour certains titres dispersés dans le manuscrit²⁹. Les lettres cependant ont été considérablement agrandies pour l'écriture de silence, avec une hauteur de trois interlignes, déployant ainsi une version capitale de la graphie. L'aspect « épigraphique » de l'écriture est renforcé par le traitement « plein » des lettres qui, à l'image de ce que l'on trouve dans les initiales ornées du manuscrit, sont remplies de peinture dorée, bordée par un filet rouge³⁰. Les

²⁸ Madrid, Bibliothèque nationale, ms. Vit. 14-2.

²⁹ Au folio 30v par exemple.

³⁰ Prado-Vilar, « *Silentium* », p. 29.

deux lignes sont séparées horizontalement par une série de treize points (alternativement noirs et dorés), et elles sont entourés d'une bordure faite de gouttelettes noires et rouges. Ce dispositif graphique, qui vient interrompre l'enchaînement des titres, des rubriques, des lignes et des images dans le manuscrit, est unique dans le volume ; il ne ressemble à rien que l'on pourrait identifier dans la copie et la peinture du beatus de Facundus, pas même dans les *tituli* placés au cœur des images, alors que la graphie de *silentium* et de la lettre *S* dans les exemplaires d'Urgell et de Valcavado correspondait aux identifications et aux commentaires inscrits au plus près des images. Le déploiement graphique maximaliste de SILEN/TIVM ne peut être mis en relation avec une image ; bien plus, il semble ici que l'écriture fasse image, qu'elle cherche à représenter visuellement le phénomène sonore décrit dans Ap 8, 1. En associant de la sorte entendre et voir, le choix du scribe est parfaitement en accord avec la glose proposée par Beatus qui fait effectivement du silence dans les cieux un espace de vision. On retrouve dans la disposition des gouttelettes la tension et l'ouverture en cours traduite par les fleurons autour de la surface lumineuse du beatus de Silos³¹. L'écriture est ici l'équivalent alphabétique de la couleur et transcrit immédiatement sur le parchemin le phénomène silence ; elle n'est pas là pour « identifier » ce que la peinture cherche à mettre en image, pour faire émerger le sens d'une figuration sans motif ou pour créer du récit dans l'ornement. L'écriture comme image, en sa présence et en sa forme, montre le silence.

Lettre, image et son du silence

L'image du beatus de Facundus est unique dans le corpus des manuscrits du *Traité sur l'Apocalypse* dans son recours exclusif à la lettre pour représenter le silence et il est difficile d'expliquer cet hapax dans un exemplaire qui par ailleurs reprend en substance le contenu des images d'exemplaires antérieurs tels que le beatus de Valladolid et ses colonnes d'écriture, ou le beatus Morgan et les fleurons légendés *silentium est*. Le beatus de Facundus proposerait dans cette perspective une forme radicale de l'écriture du silence consistant à évacuer du visuel tout ce qui n'appartient pas à l'alphabétique pour produire une image exclusivement graphique du silence ; comme si le silence ne pouvait exister *que* par la lettre parce que l'image échouerait inmanquablement dans sa tentative de traduction. Une telle radicalité alphabétique, aussi disruptive puisse-t-elle paraître dans une approche sérielle des images médiévales, est en accord avec ce que le Moyen Âge a entendu du pouvoir de l'écriture de contenir tout à fait ce qu'elle désigne et d'accorder une puissance de représentation à la lettre³². L'usage des

³¹ Londres, British Library, Add. Ms. 11695, fol. 125v, v. 1091-1109.

³² Sur cette question très riche, centrale pour la culture écrite médiévale, voir Benjamin Tilghman, « The Shape of the Word: Extralinguistic meaning in Insular Display Lettering », dans *Word &*

monogrammes et des *nomina sacra* témoigne de cette conception d'une écriture qui incarne sans besoin d'iconicité³³. Copier les lettres du mot *silentium*, c'est rendre le silence présent dans le manuscrit, de la même façon que l'on timbre pyxides et fers à hostie du trigramme IHS pour manifester la présence du Christ sur ou dans l'objet³⁴. Il n'y a rien de « magique » dans ce geste d'écriture mais la reconnaissance de la valeur immédiatement dénotative du mot dans sa présence graphique, dans un raccourci entre sémantique et existence.

C'est pour cette raison théorique que les manuscrits du *Traité sur l'Apocalypse* sont aussi singuliers et qu'ils constituent sans doute une manifestation tout à fait unique du lien matériel entre écriture et silence, pour le Moyen Âge comme dans l'ensemble de la culture écrite occidentale, probablement. Il y a en effet une forme de scandale sémiotique dans cette traduction graphique consistant à déclarer le silence par la lettre dont on aura supprimé toute dimension sonore, à rompre le lien entre le signe, son *ductus* et sa sonorité pour faire de cet rupture l'expression radicale d'une notion située au-delà des sens³⁵. Dans l'affirmation défective d'une vision-lecture de ce que l'on n'entend pas s'affirme également la nature insaisissable et ineffable de ce qui est donné à voir sans être vu – c'est encore une fois le sens plein du commentaire de beatus de Liébana et l'explication possible de l'originalité du dispositif graphique dans les manuscrits.

Dans la culture hébraïque, l'écriture du théonyme YHWH, ce nom que l'on ne peut et que l'on ne doit pas prononcer, est à envisager comme une écriture de silence qui dit immédiatement, dans le même geste d'écriture, la divinité et le fait qu'elle se situe au-delà du dire³⁶. La manifestation graphique de Dieu est la trace silencieuse de sa présence invisible, et c'est la raison pour laquelle elle s'affiche comme une icône dans la synagogue, jusqu'à ce jour. Les exemples sont nombreux pour le Moyen Âge. Dans une haggadah célèbre copié en Catalogne dans la seconde moitié du XIV^e siècle, le nom de Dieu réduit ici à la répétition d'une triple lettre est inscrit à l'intérieur d'un motif végétal au cœur d'une page

Image, n° 27-3, 2011, p. 292-308 ; ou encore Cécile Voyer, *Orner la parole de Dieu. Le livre d'Évangiles et son décor (800-1030)*, Paris, Garnier, 2018.

³³ Larry Hurtado, « The Origin of the *Nomina Sacra* : a proposal », dans *Journal of Biblical literature*, n° 117, 1998, p. 655-673

³⁴ C'est là une pratique très courante dans l'orfèvrerie médiévale que de recourir aux lettres des *nomina sacra* pour signifier la présence de ce que le nom désigne, principalement le Christ, Dieu, la Vierge et les saints.

³⁵ Sur cette question, on verra l'ouvrage fondamental de Laura Kendrick, *Animating the Letter. The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*, Columbus, Ohio State University Press, 1999.

³⁶ Voir Gershom Scholem, *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, Paris, Cerf, 1983.

de texte³⁷. Ce dispositif complexe qui propose une lettre qu'il faut lire sans la prononcer, par contraste avec le reste du folio contenant les paroles à réciter lors du rituel domestique de la pâque juive, permet d'afficher visuellement la présence de Dieu tout en taisant son nom. Le motif silencieux du folio 58 se distingue, dans l'*Haggadah Sister*, des autres folios présentant des images narratives, des motifs ornementaux, des initiales ornées, des cartouches inscrits, et ne peut être rapproché que de la peinture du folio 51v figurant par abstraction géométrique le pain rituel (*matza*)³⁸ (fig. 5).



Fig. 5 : Le nom de Dieu dans l'*Haggadah Sister*, seconde moitié du XIV^e siècle, ms. or. 2884, fol. 58, Londres, British Library © British Library.

Comme pour le nom divin, il s'agit de faire apparaître dans le manuscrit un objet pour ce qu'il contient d'ineffable – la matza est certes le pain azyme, mais il est surtout le mémorial de la sortie d'Égypte, le lien entre Dieu et Israël. Il n'est pas question de prononcer le nom de YHWH dans la lettre végétalisée du folio 58 de la même façon qu'il n'est pas question de représenter simplement du pain au

³⁷ Londres, British Library, MS. Or. 2884, fol. 58.

³⁸ Sur la représentation de la *matza*, voir Michael Batterman, « Bread of Affliction, Emblem of Power: The Passover Matzah in Haggadah Manuscripts from Christian Spain », *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Eva Frojmovic (dir.), Leiden, Brill Academic Pub, 2002, p. 53-89.

folio 51v. Dans les deux cas, il s'agit de montrer en image ce qui ne peut être contenu complètement dans la lettre ou dans la figure³⁹.

Intervalles de silence

De tels usages de l'écriture restent cependant exceptionnels pour le Moyen Âge et on serait en peine de multiplier les exemples graphiques convoquant la lettre pour dire le silence, réel ou théologique. Il faut alors envisager que le silence – entendu, répétons-le, comme l'absence manifeste d'émission d'un son, articulé ou non – puisse être manifesté visuellement par la suspension de l'écriture, par son absence rendue sensible grâce à un espace anépigraphé ; montrer que l'on se tait par le fait de ne pas écrire là où on pourrait écrire. Il s'agit certes d'une compréhension tout à fait « limite » d'une écriture du silence qui suppose d'une part que l'on ait associé retenue du signe graphique et manifestation du silence, et d'autre part que la prise en compte de cet espace blanc relève du plein et non du vide, et que l'on retient effectivement la lecture et la voix *le temps de l'espace vierge*⁴⁰. Et on aurait bien du mal à trouver des exemples manuscrits pour lesquels attester d'une telle pratique. Elle implique en effet qu'on lise le texte en continu – le blanc comme silence n'a de sens que s'il constitue l'intervalle entre deux sons, que s'il est réellement une suspension – et que les textes qui entourent ce blanc soient l'objet d'une sonorisation. La réunion de ces deux conditions est rare dans les manuscrits médiévaux. Les ouvrages liturgiques, contenant les textes à prononcer au cours du rituel, sont conçus de façon non séquentielle de telle sorte que l'on puisse utiliser le livre pour différentes cérémonies, ou plusieurs volumes successivement au cours de la liturgie ; c'est là pourtant que les espaces laissés vierges entre différentes parties de textes sont les plus nombreux, mais il est impossible de déterminer si les sauts de ligne ou de colonne correspondent à des temps de silence⁴¹. Dans le domaine restreint de la liturgie chrétienne, on devrait se demander, certes pour spéculer, si le folio lui-même, l'espace d'écriture, ne constitue pas le continuum de silence sur lequel les

³⁹ L'expression alphabétique du mystère divin dans la culture graphique juive au Moyen Âge est un sujet en soi qui ne peut qu'être évoqué ici ; on verra sur ce sujet Katrin Kogman-Appel, « The Role of Hebrew Letters in Making the Divine Visible », *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)*, Brigitte Bedos-Rezak (dir.), Jeffrey Hamburger, Cambridge, 2016, p. 149-167.

⁴⁰ Sur le blanc entendu comme une absence dans la culture visuelle médiévale, voir la monographie récente d'Elina Gertsman, *The Absent Image. Lacunae in Medieval Books*, University Park, Penn State University Press, 2021.

⁴¹ Vincent Debiais, « Color as Subject », *Abstraction in Medieval Art. Beyond Ornament*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, p. 39-42.

paroles et les gestes, rendus lisibles dans le manuscrit, s'installent sans le faire disparaître, créant ainsi une écriture *dans* le silence⁴².

Que l'on souscrive ou non à cette hypothèse, elle permet d'envisager l'intervalle dans l'écriture comme le lieu et le temps de la manifestation du silence qui jaillit ainsi de la mise en page. Celle-ci traduit pour l'écriture sur le folio les conceptions augustinienne d'un silence qui « entourent les mots » de la même façon que le silence monastique entoure le moine en s'incarnant dans la structure architectonique de l'abbaye⁴³. Pleinement médiévale, cette approche d'un silence qui « entoure » la parole n'est pas incompatible avec ce que la linguistique et l'anthropologie contemporaines disent du silence dans sa relation au langage⁴⁴. Elle se trouve également en jeu dans les pratiques typographiques qui recourent à une exacerbation de l'intervalle entre les mots imprimés dès lors qu'il s'agit de mettre en page l'existence du silence⁴⁵. Il prend la forme d'un éclatement du texte sur deux colonnes chez Ryoko Sekiguchi dans l'un des poèmes publiés dans *Calque* : « Du secret de Word of / Silence, même la langue maternelle ne nous laisse / parler qu'en nous détournant ». La pause ménagée dans le passage d'une colonne à l'autre, matérialisée sur la page par un intervalle irrégulier entre le mot (ou la syllabe) et ce qui continue le poème, est la traduction graphique du silence en ce qu'il est le sujet du texte : les « mots jamais prononcés », « lus comme s'ils n'étaient susceptibles d'aucune prononciation, transmis muets » ; « impossible de les raconter » parce qu'ils n'ont « ni timbre, ni mélodie ». Le poème s'interroge en conclusion : « impossible de les raconter dans une langue qui se fie à la voix ; peut-être / avec les chiffres, ils leur ressemblent un peu, bien / qu'imprononçables, Word of Silence ». La mise en page qui transforme la lecture en mouvement heurté, saccadé, suspendu sur le blanc, au bord du vide, cherche à résoudre cette incapacité à raconter par la possibilité de voir le silence dans l'écriture.

On retrouve une même disposition de l'écriture sur la page dans le recueil *Writing the Silences* du poète américain Richard O. Moore⁴⁶ (fig. 6) : une

⁴² Pascal Destieux, *Habiter le silence dans la liturgie*, Paris, Salvator, 2016 développe ce principe.

⁴³ Paul Gehl, « *Competens silentium*: Varieties of Monastic Silence in Medieval West », *Viator*, n° 18, 1987, p. 125-160 ; Scott Bruce, *Silence and Sign Language in Medieval Monasticism. The Cluniac Tradition (c. 900-1200)*, New York, Cambridge University Press, 2007.

⁴⁴ Voir en particulier Adam Jaworski, *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, Newbury Park, SAGE Publications, 1993 et Edward T. Hall, *The Silent Language*, New York, Doubleday & Company, 1959.

⁴⁵ Ryoko Sekiguchi, *Calque*, Paris, P.O.L., 2001 ; il est intéressant de constater, pour la dimension visuelle du silence, que le poème est reproduit (texte et mise en page) dans Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 145.

⁴⁶ Richard O. Moore, *Writing the Silences*, B. Hillman (dir.), Berkeley, University of California Press, 2010.

présentation en colonne, des sauts de ligne, une brièveté et une suspension de l'écriture (et du sens) qui transforment toute tentative de lecture à voix haute en une expérience de silence.

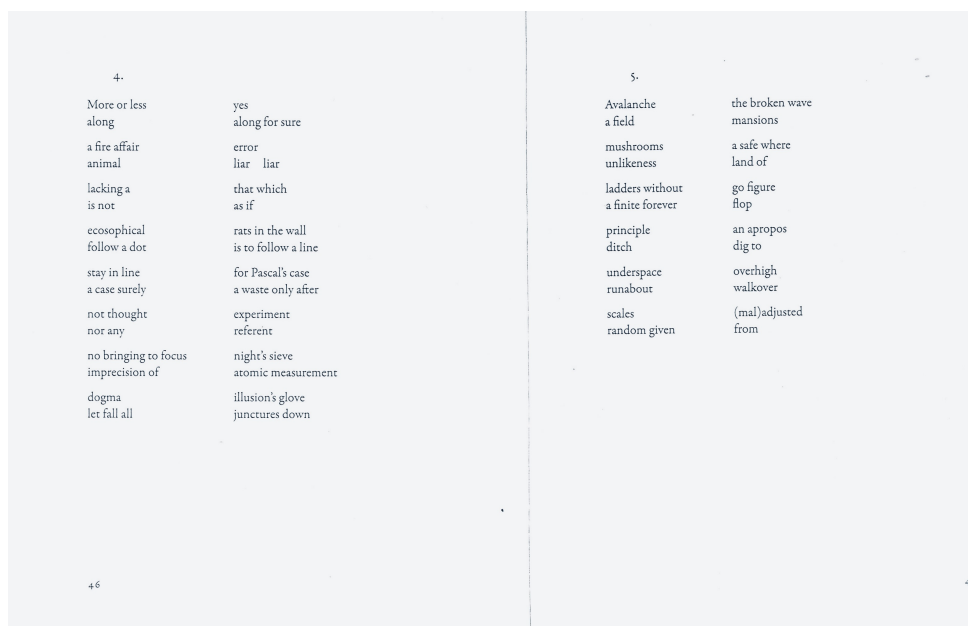


Fig. 6 : Reproduction de Richard O. Moore, *Writing the Silences*, 2010, éd. B. Hillman, Berkeley, p. 46-47.

C'est le blanc dans l'écriture qui s'impose dans la typographie de la même façon que c'est l'interruption de la voix qui est rendue manifeste dans la lecture des textes qui proclament à l'envi les limites du langage : « *words gone rotten* », « *a wordless Plato* », « *language tells itself* ». Dans le contenu des poèmes comme dans leur mise en page, Richard O. Moore fait du mot le prétexte pour le silence, et l'écriture n'est là que pour révéler par contraste la continuité du support de la même façon que la voix, en apparaissant et disparaissant, rend sensible l'omniprésence et la stabilité du silence en arrière-plan du langage – c'est finalement assez proche de ce que l'on a envisagé pour les images graphiques du silence dans les beatus. Dans le roman incomparable de Mark Z. Danielewsky, *The House of Leaves*, qui défie la mise en page autant que la narration, en multipliant les voix, les fontes, les mises en page, les formes d'écriture, l'usage du blanc comme permanence du silence surgit au milieu des pages surchargées de notes et de lettres⁴⁷ ; dès lors que les personnages se retrouvent enfermés à l'intérieur de cette maison surnaturelle qui les plonge dans l'obscurité et le silence, les mots sont imprimés au milieu d'un océan de vide, et l'écriture met en scène la distance et la discrétion de la voix perdue dans le labyrinthe architectural ; à la page 238, par exemple, on ne lit que la partie de phrase « *saturated in silence* » sur l'espace

⁴⁷ Zampano, Mark Z. *Danielewski's House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000.

immaculé. Silence et écriture partagent un même pouvoir de révélation, et ce n'est sans doute jamais plus vrai que dans la culture chrétienne du Moyen Âge occidental (fig. 7).



Fig. 7 : Reproduction de Zampano, Mark Z, Danielewski's House of Leaves, 2000, New York, p. 238.

Noter ou non le silence

« Les mots font, aident à faire les silences »⁴⁸. On ne contredira donc pas John Cage sur ce point, mais il semble que l'écriture, dans sa disposition, puisse également contribuer à cette création. De fait, dans la plupart des textes traitant de la question du silence, sur le plan théorique ou selon une modalité relevant de la performance⁴⁹, John Cage a recours à des dispositifs visuels prenant en charge le silence dans la parole (colonnes, sauts de ligne, signes diacritiques notant la

⁴⁸ Pour les passages publiés par John Cage dans son recueil *Silence. Lectures & Writings*, paru en 1967, on renvoie à la traduction française suivante : John Cage, *Silence. Conférences et écrits*, trad. V. Barras, Genève, Éditions Contrechamps, 2012 ; ici, p. 120.

⁴⁹ Pour un point sur cette question, voir Christopher Shultis, *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition*, Baltimore, Northeastern University Press, 2013, en particulier p. 85-126.

pause, mise en réserve de la page⁵⁰) qui ne sont pas sans rappeler ce que l'on trouvait dans certains manuscrits médiévaux – la disposition en colonne, les points initiaux évoquant la piqûre et la réglure des folios, et les sauts de ligne dans la publication du texte « Où allons-nous? Et que faisons-nous ? » pourraient traduire de façon générique certaines mises en page dans les manuscrits des XIII^e-XIV^e siècles⁵¹. Que John Cage ait été sensible à cette culture savante et spéculative n'est pas discutable, et qu'il fasse grand cas des écrits du dominicain Maître Eckhart (mort en 1328), en particulier quand il s'agit d'évoquer les vertus spirituelles du silence, n'est plus à démontrer⁵² ; mais il reste difficile de relier le travail du compositeur américain au silence médiéval sans les trahir l'un et l'autre, et sans gommer leurs singularités phénoménologiques et esthétiques. Il est en revanche plus intéressant de constater que John Cage a beaucoup réfléchi à la façon dont on pouvait noter la musique, et le silence en particulier. Il existe ainsi différentes versions de la partition du très célèbre 4' 33", mais aucune ne montre le signe musical que l'on désigne sous le nom de « silence ». Le document original pour la première performance de la pièce en 1952 montrait des portées vides de notes ; la partition « en notation proportionnelle » de 1953 fait disparaître les portées et divise la page en colonne ; la partition publiée en 1961 fait disparaître toute information « musicale » pour ne garder que l'écriture décrivant les trois mouvements de 4' 33" par le mot TACET⁵³ (fig. 8).

⁵⁰ La publication de la « Conférence sur quelque chose » est ainsi précédée de la mention : « On peut remarquer que les espaces vides, omis dans l'impression de *It Is* [où elle avait été publiée originalement en 1959] mais que l'on rencontre ici, représentent les silences qui faisaient partie de la Conférence ». J. Cage, *Silence*, *op. cit.*, p. 139.

⁵¹ *Ibid.*, p. 206-270.

⁵² Sur le silence chez Maître Eckhart, voir Karmen MacKendrick, *Immemorial Silence*, Albany, 2001.

⁵³ Les trois partitions sont reproduites et commentées dans Kyle Gann, *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 180, 182 et 184.

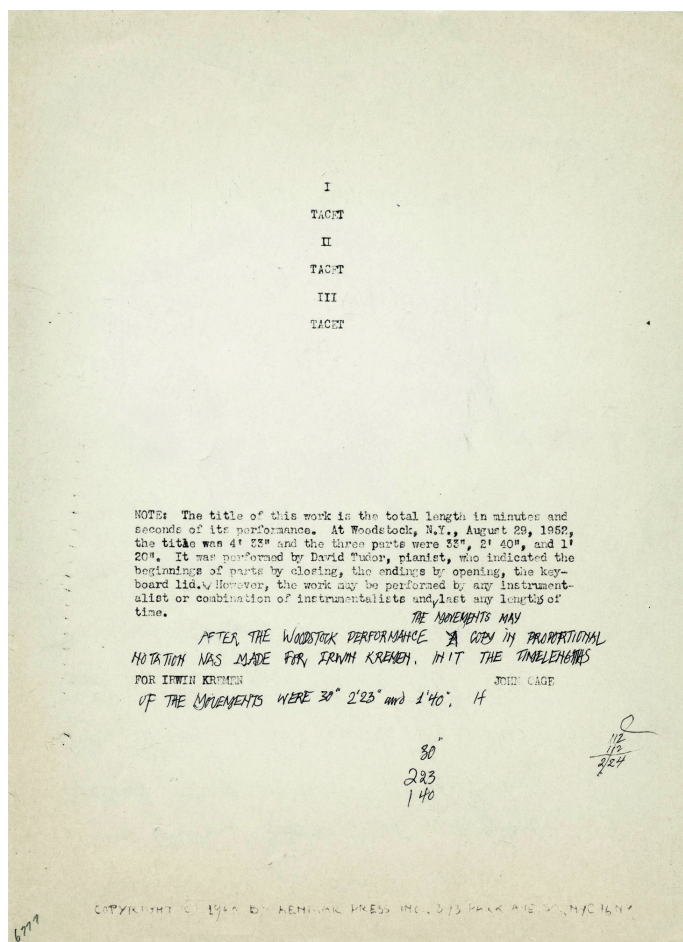


Fig. 8 : Reproduction par Kyle Gann, *No Such Thing as Silence, 2010*, John Cage's *4'33"*, New Haven, p. 184 de la partition de *4'33* dans sa version de 1961.

Les partitions ne se ressemblent pas du tout, et font trois usages différents de l'écriture. Dans le premier cas, le tracé sur la page cherche à « faire le silence » puisque la partition contient les informations techniques précises pour l'exécution musicale (cadence du métronome, barres de mesure). Dans le deuxième cas, c'est le support de l'écriture qui s'impose, la quantité de matière dictant la quantité de silence à entendre. On sait combien le compositeur était attentif à la qualité du papier, à ses imperfections, à sa texture ; l'accident du support est partie intégrante du processus de composition et entre dans le jeu du hasard, de l'aléa, de l'imprévisible. Cette grande surface de papier est disposée à recevoir le silence qui se manifeste durant l'exécution de la pièce, de la même façon que le rectangle de silence dans les manuscrits du *Traité sur l'Apocalypse* s'ouvre pour recevoir la vision.

Dans le troisième cas, l'écriture relève de la didascalie et le silence est décrit dans sa modalité théâtrale d'exécution, dans sa durée ; il est inséré dans un récit renvoyant à la première performance et John Cage confie à la lettre le soin de *reproduire* ce silence. C'est parce qu'il répètera tout au long de sa vie créative que le silence n'existe pas en tant que tel, qu'il relève de la quête, du désir et du

discours que le musicien renonce à le noter pour 4'33" alors qu'il le fait pour ses autres compositions ; il préfère alors le décrire dans les partitions, le saturer de mots dans ses conférences et le rendre par la conjonction de l'écriture et de sa suspension. C'est l'une des conséquences les plus importantes sans doute de la pièce silencieuse sur la carrière de John Cage que de constater les limites de la notation musicale, et de confier au fil des années plus d'importance à l'écriture de la musique (le papier, l'encre, le crayon, la surface) qu'à la notation du son : « Lire la musique revient aux musicologues. On ne peut tirer une ligne droite entre notes et sons »⁵⁴.

La partition « en notation proportionnelle » de 4'33" et le folio du beatus d'Urgell proposent une même exaltation du support d'écriture pour rendre le silence visible à défaut d'être lisible. Si le grand écart chronologique et culturelle entre les deux objets ne tient pas longtemps, il permet cependant de pointer pour le silence (et pour bien d'autres phénomènes sonores, sans doute) la différence manifeste entre écriture et notation. Dans les deux cas, il ne s'agit pas de donner à l'écriture les moyens d'assurer la performance du silence, mais d'en transcrire graphiquement les conditions théoriques et les effets, non pas en tant qu'expérience sensible mais en tant que processus intellectuel consistant à suspendre le son. La forme de « nomination visuelle » que permet l'écriture du silence dans certains beatus, en déclarant par la lettre qu'il n'y a rien à entendre, manifeste la tension sémiologique et pragmatique entre écriture, image et voix, une tension que l'on retrouve dans les mises en page réservant à l'intervalle la part du lion pour la poésie, et l'art en général. Le silence relèverait alors de l'écriture si on admet, avec Anne-Marie Christin, que celle-ci « trahit le visible tout en feignant de lui rendre hommage »⁵⁵.

⁵⁴ J. Cage, *Silence*, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁵ Anne-Marie Christin (dir.), *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2012.