

DAVID GALAND

Chercheur indépendant

« Peu de bruit nous reste dans l'oreille ».
Lecture d'*Une petite fille silencieuse* de
James Sacré

En 2001, James Sacré rassemble aux éditions André Dimanche, sous le titre *Une petite fille silencieuse*, des textes écrits depuis la mort de sa fille Katia, « dans l'année 1980 »¹. La première partie du recueil, intitulée « Des pronoms mal transparents », est parue en revue en 1980, puis en plaquette aux éditions Le dé bleu en 1982 ; les textes des deux autres parties ont été publiés dans des revues entre 1982 et 1991 et rassemblés en 1993 dans l'ouvrage *Une dimension de silence*, édité par l'Atelier de papier, avant d'être repris dans *Une petite fille silencieuse*.

Le recueil ainsi constitué en 2001 s'ouvre par un poème liminaire qui, à rebours de tout énoncé programmatique, semble signifier l'irruption du poème, moins pour lui assigner un espace et un projet que pour en constater l'impuissance, ou plutôt la proximité avec le silence :

1 J. Sacré, *Une petite fille silencieuse*, Marseille, André Dimanche, 2001, p. 44. Les citations provenant de l'œuvre citée seront désormais marquées à l'aide de l'abréviation *UPFS*, la pagination après le signe abrégatif.

*Poème te voilà, si peu de mots, des phrases comme
 Une musique plutôt que du sens, une musique
 Mais pas vraiment, que des mots :
 On saurait mal en mesurer les rythmes.
 Et soudain des façons poème que tu as
 De les précipiter (distrain, ou qui pense à sait-on quoi ?)
 Peu de bruit nous reste dans l'oreille et tu ne proposes
 Aucune mélodie qu'on pourrait connaître par cœur. (UPFS, 7)*

Pauvre de mots, refusant le sonore, le poème est en-deçà du sens comme de la musique. Insaturée, amuïe, l'écriture de J. Sacré ne surgit ici du silence de la page, *in medias res*, que pour se tapir au ras d'un presque oubli taciturne. La parole poétique n'interrompt qu'à peine le silence, si peu même qu'il semble que lire le livre, ce soit d'abord écouter un silence, en cerner la qualité particulière. « Si toutes les paroles se ressemblent, tous les silences diffèrent »² affirme Maurice Maeterlinck ; quelle valeur singulière la parole poétique de J. Sacré accorde-t-elle donc au silence ? En étudiant le rapport du silence au temps, puis en analysant les représentations du silence, nous essaierons de montrer que le silence de la mort invite moins chez J. Sacré à une interrogation métaphysique qu'à un questionnement poétique.

Une petite fille silencieuse est un livre qui s'érige sur des circonstances estompées, presque tues.

2M. Maeterlinck, « Le Silence », [dans :] *Idem, Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 19.

Le poète ne nous dit presque rien, en effet, de la mort de sa fille. Le prénom de l'enfant n'apparaît qu'une seule fois, dans la dédicace : « *poèmes pour Katia* », sur la page de titre. La date même du décès, contrairement à toute une tradition poétique, paraît s'effacer. On connaît la ligne de points qui suit, dans *Les Contemplations* (1856) de Victor Hugo, la date du « 4 septembre 1843 » à laquelle périt Léopoldine, ou l'alexandrin « Vingt-huit novembre mil neuf cent quarante-six » qui paraît s'interposer dans *Le Temps déborde* (1946) d'Éluard entre deux ensembles de cinq et de sept poèmes pour signifier la rupture affective que constitue la mort de Nusch³. Or, chez J. Sacré, point de date aussi précise :

Tu n'es plus que de la poussière d'os
Dispersée dans l'herbe et les parterres d'une ferme en Vendée,
Qu'un peu de fumée perdue dans l'année 1980
Entre d'anciennes manufactures et les érables de la Nouvelle-
Angleterre ;
Dans Paris que tu aimais, le calendrier
À des mouvements de la grande cape qui t'emportait tous les
jours à l'école. (*UPFS*, 44)

La date est oblitérée par la disparition fantomatique de la petite fille et par les flottements ou les

³Plus près de nous, on peut penser à la section intitulée « Trente et un décembre deux mille dix » dans le recueil qu'Olivier Barbarant consacre à la mort de ses parents, cf. O. Barbarant, *Élégies étranglées*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.

plis d'une temporalité qui n'obéit plus à la rigidité calendaire. La dispersion de l'enfant résonne dans les premiers vers de ce passage à travers les échos sonores du diphone /ɛʁ/ (« poussière », « [d]ispersée », « herbe », « parterres », « ferme », « perdue », « Nouvelle-Angleterre »), de sa variante /eʁ/ (« érables ») et les assonances en /e/ (« [d]ispersée », « Vendée », « fumée », « année »). De même, l'adverbe négatif « plus » paraît se prolonger dans l'assonance en /y/ (« fumée », « perdue », « manufactures ») et l'allitération en /p/ (« poussière », « [d]ispersée », « parterres », « peu », « perdue »). Au sein de ce tissage phonique serré, les sonorités de la date « 1980 » détonnent, comme la notation en chiffres contraste visuellement avec les lettres : hétérogène au discours verbal, immiscible dans les vers, la date se révèle inapte à assigner l'événement dans la temporalité émotionnelle du deuil.

C'est que le deuil ouvre le sujet poétique à une dé-mesure du temps qui rend vaine toute énonciation des circonstances ordinaires dans lesquelles la mort a eu lieu. Le temps est brouillé, il s'efface au profit d'une temporalité radicalement autre, qui ne semble plus suivre le rythme des jours et des années, qui déconstruit la chronologie. Cette temporalité est faite de sinuosités

et de flottements, qui mettent en évidence la distance variable entre le passé et le présent, que la conscience du poète rapproche parfois pour en sentir avec plus de douloureuse acuité, dans une récurrente expérience déceptive, l'éloignement réel. Celui-ci est perçu comme un mouvement permanent d'étirement, d'allongement du temps séparateur. Michèle Monte a analysé le jeu des temps verbaux qui, dans de nombreux poèmes de la première partie, crée « une structure déceptive où le passé ne resurgit que pour être opposé au présent silencieux »⁴. Mais il nous semble que le silence est l'aune même à laquelle peut paradoxalement s'évaluer le temps démesuré d'un sujet endeuillé, pour lequel la longue maladie et la mort de la petite fille demeurent présentes, rémanentes :

Il y avait une longue rue très dans les arbres.
Petite fille tu revenais longtemps l'école
Mal rangée cahiers livres cornés dans ton sac
Comme tu vas être contente d'arriver !
D'arriver où ? Maison que tu aimes, peu de jardin pelouse...

Un silence qui s'est fait

Distend l'expression de ta fatigue dans le temps. (*UPFS*, 41)

4 M. Monte, « Distance et émotion dans *Une petite fille silencieuse de James Sacré* », [dans :] B. Hidalgo-Bachs et C. Milkovitch-Rioux (dir.), *Écrire le deuil dans les littératures des XX^e – XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2014, p. 264.

Le jeu des tiroirs verbaux est ici complexe : l'imparfait, d'aspect sécant, nous place au cœur du passé, permettant le glissement vers un futur périphrastique dans lequel M. Monte a vu avec une grande finesse « la cruauté d'une facilité verbale vite démentie par la question qui suit », avant que « la dernière laisse substitue au mouvement joyeux de la première un temps étale et morne »⁵. Mais il n'y a pas solution de continuité entre le passé et le présent : au contraire, le « silence » constitue le lien lâche qui continue à relier le passé au présent, en allonge et en mesure à la fois l'éloignement. L'enjambement qui unit les deux derniers vers donne à entendre à la fois le suspens du silence et sa dimension de lien entre passé et présent, et le verbe « [d]istend » dit l'étirement du « temps » par et dans le « silence » tout en les unissant phoniquement l'un à l'autre⁶.

C'est que le silence est par excellence ce que la maladie et la mort font advenir dans le temps : le silence est la condition et la mesure d'une autre temporalité, irréductible à celle du calendrier car toute subjective, marquant un suspens du temps ordinaire. « Ce qu'il y a dans le temps mesurable, la cadence du temps, est couvert par le silence.

5 Ibidem.

6 Par l'assonance de la voyelle nasale, mais aussi par le chiasme phonique /is/ vs /si/ et l'allitération en /t/.

Le temps est étendu par le silence »⁷ écrit Max Picard. C'est peut-être de cela que le poète fait l'expérience dans le deuil : le silence est coextensif à une temporalité démesurée, celle d'un « temps muet » (*UPFS*, 37). La mort impose un silence, ce que note avec une certaine violence le poète quand il écrit que « Le passage d'un poumon respirant à la raideur d'un corps / Installe quelque chose de muet » (*UPFS*, 57), qui, pour le poète endeuillé, double désormais, comme un envers silencieux, la réalité bruyante de l'existence ordinaire. Le poète souligne cette adjonction d'« une dimension de silence » (pour reprendre le titre de 1993) au revers du quotidien, quand il interroge la défunte pour lui demander : « As-tu pensé, silencieuse, au silence ? / Il est toujours là dans la fête bruyante du temps » (*UPFS*, 60). Cette « fête bruyante du temps » enveloppe dans ses plis aussi bien le présent que le passé, qui se frôlent et se recouvrent sans empêcher que dans leurs replis ne se dévoile le silence funèbre que la mort a installé. On peut à cet égard lire un texte où le silence paraît accompagner les ourlets du temps :

Je voudrais que tes joues
Brillent comme au loin, dans le souvenir que j'en ai,
La tuile un peu vieille d'une ou deux maisons seules
Au fond du mot Poitou,

7M. Picard, *Le Monde du silence*, Genève, La Baconnière, 2019, p. 124.

Ou pareil que dans soudain la campagne américaine
Un grand marécage où tu t'en vas, charpente en bois peinte
roller-
Coaster sa construction savante et fine à travers les arbres...

On entend les cris, on entend
Le silence aussi. (*UPFS*, 38)

Le télescopage des époques passées (l'enfance du poète en Poitou, l'enfance de la petite fille en Amérique) et présente (le deuil) se manifeste par la confusion entre le présent d'énonciation et le présent de narration et par le jeu des indices spatio-temporels (« au loin », « soudain »). Les « joues », la « tuile » (potentiellement incurvée) et surtout le « roller-/ [c]oaster » partagent un sème de courbure qui peut signifier les méandres de la mémoire, dans la profondeur de laquelle la petite fille s'éloigne, dérobée au regard par les « arbres ». Les deux derniers vers, en substituant la perception auditive à la perception visuelle, confirment cet effacement. Mais leur « construction » est elle-même « savante et fine » : le parallélisme adosse les « cris » de joie de la fillette sur les montagnes russes au « silence » que sa mort lègue au poète. Le rejet suggère la retombée du souvenir bruyant dans le « silence » du présent, que l'assonance en /i/ (« cris », « aussi ») paraît pourtant contredire en faisant résonner dans le silence un écho des « cris ». S'élabore ainsi dans les rets du texte une sorte

d'inextricable entrelacement des cris et du silence, du passé et du présent.

La mémoire endeillée se joue dans une temporalité où le silence de la mort investit le passé pour y faire entendre l'absence au sein même des réminiscences auditives les plus chargées de bonheur. Mais vient également le soupçon que les silences du passé que l'on se remémore annonçaient déjà le silence tragique qui ne quitterait plus le poète en deuil. Les poèmes de la première partie, en effet, insistent sur des souvenirs de silences dont le poète paraît désormais comprendre qu'ils anticipaient sans doute le silence qui le cerne dans le deuil. Ainsi en est-il du poème initial, qui s'ouvre à la façon d'un récit : « Un jour on entend sa voix au téléphone. / C'est déjà la nuit et presque du silence qui est très loin dans / L'exiguïté de la solitude entre un lit d'hôpital et une chaise vide » (*UPFS*, 11). La « nuit » et le « silence » peuvent certes décrire les circonstances dans lesquelles a eu lieu l'appel téléphonique de la petite fille malade, mais l'apparente antithèse entre « jour » et « nuit » et l'enracinement du silence dans un lieu plus abstrait que concret tendent à faire de la nuit et du silence des métaphores de la mort, et l'adverbe « déjà » peut alors être interprété comme une prolepse. Deux pages plus loin, le poète interroge précisément les plis du temps, où

le silence de la mort se confond peut-être avec un autre silence plus ancien :

Une joue pense au volume du temps : le cœur vivant, la mort, est-ce que c'est pas comme un peu cette solitude autrefois, silence, en l'après-midi d'un dimanche perdu entre les buissons ? (*UPFS*, 13)

Plus loin encore, un souvenir mal situé dans le temps fait surgir, sur le mode d'un présent qui peut aussi bien recouvrir une valeur de narration que d'énonciation, un silence angoissant, lié à la disparition de la fillette :

La petite fille s'en était allée jusqu'après les derniers buissons familiaux. Alors [...] on s'éloignait vite d'une grange trop brusquement là, il y a un pré tout allongé contre un ruisseau avec des herbes barbues qu'est-ce que c'est tout ce silence ? (*UPFS*, 17)

On voit que le silence, signe auditif du manque, ne se sépare pas d'un trouble de la chronologie, une aphasie du temps.

Dire que la mort de la petite fille « Installe quelque chose de muet » (*UPFS*, 57) en elle et autour d'elle, ce n'est, en fin de compte, que traduire l'expérience que chacun peut faire de la mort d'un proche, telle que la décrit un anthropologue comme David Le Breton : « La mort est l'irruption brutale d'un silence écrasant, insoutenable. Le dernier souffle est le dernier son d'une humanité encore concevable. Au moment où la mort

s'empare de l'homme, elle le frappe de silence. La volonté de secouer le cadavre pour y restaurer la parole et les mouvements de la vie, le cri désespéré du témoin, sa brève négation que la mort soit là, révèlent le trouble né de l'envahissement glacé du silence »⁸. Mais, parce que ce silence distend et replie le temps sur lui-même, parce qu'il invente dans la subjectivité endeuillée une temporalité instable, faite de distorsions, de vitesses asynchrones, il n'est jamais absolu. Il s'agit bien plutôt d'un silence ouateux, poreux, doucement pénétré ou bercé par les bruits qui l'entourent, ou hanté, doublé par une rumeur persistante qui transporte encore dans le présent les bruits du passé. Ce silence est celui de la maison d'où la petite fille a disparu, « maison qui montre à peine / Le passage du temps (pendule qu'on n'entend plus) » (*UPFS*, 34). La parenthèse marque ici l'assourdissement du tic-tac du temps ordinaire, mais non son abolition.

Le silence qui cerne le poète paraît ainsi d'autant plus perceptible qu'il est moins vide auditif que feutrage de rumeurs, de bruits amuïs. C'est déjà le cas dans la solitude où se trouve plongé le poète durant l'hospitalisation de la petite fille : « S'il est seul dans la maison et quelques bruits / (La rumeur du chauffage, un robinet qui goutte, le

8D. Le Breton, *Du silence*, Paris, Métailié, 2015, p. 261-262.

presque silence), / Le livre qu'il a ouvert n'a plus ni commencement ni fin » (*UPFS*, 20). Ces bruits épars et atténués sont un « presque silence » qui enveloppe déjà le poète comme la maison elle-même ; la maison et ces bruits, par la vertu du zeugme sémantique, constituent ensemble ce lieu d'intimité où le poète peut percevoir les signes paradoxaux de la présence de l'absente. C'est pourquoi le poème glisse sans solution de continuité du silence à une sorte de hantise rassurante, où la fillette semble réinvestir l'espace qu'elle a quitté : « Tout ressemble à de la tranquillité, un meuble craque, / Et comme un sourire ou des larmes sont quelque part / Dans la lumière diminuée maintenant que c'est le soir » (*UPFS*, 20). Bruit provenant du bois – matière paradoxalement à la fois inerte et vivante –, le craquement du meuble est la juste transition entre le silence et la présence-absence qu'est la hantise. La maison et le jardin, si liés dans la dialectique onirique du dedans et du dehors, forment dans *Une petite fille silencieuse* une sorte de « cosmos »⁹, assurant une sorte de centre d'intimité, au sens de Bachelard, où se fonde la continuité de la relation du poète à sa fille. Un passage de la dernière section de la deuxième partie le montre clairement :

9G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 24.

La nuit fait son noir et ses bruits, je me demande
(Ah, comme tu es loin !) comment tu as dormi
Après des jours de souffrance ?
J'espère
(Quel drôle de verbe qui me vient)
Que tu as pu penser
À revoir la maison bientôt, la chatte que tu aimais, des visages,
tout,
Avant que tu t'endormes.
Quelqu'un t'a regardée dans ce dernier sommeil.
(On n'entend plus rien.) (*UPFS*, 65)

Les bruits nocturnes, dans l'épaisseur enveloppante du « noir », retrouvent une sorte de capacité à abriter, à accueillir la défunte : ils sont métonymiquement liés à la « maison » que la morte doit venir revisiter, hanter, afin que le poète puisse à nouveau la regarder dormir. Le poème, pourtant, s'éloigne à trois reprises de toute illusion fantomale, à travers les formules parenthétiques qui, en tant que décrochages énonciatifs, viennent trouser et déchirer la continuité du discours lyrique. La réalité de la disparition se rappelle d'abord à la conscience du poète sous la forme pathétique de l'exclamation ; puis un commentaire réflexif sur la langue vient subvertir l'émotion par l'ironie. Mais c'est surtout la parenthèse finale qu'il faut noter : la retombée de la maison dans le silence absolu brise la possibilité de continuer à s'adresser à la fillette.

Le silence de la maison (et, on va le voir, du jardin) n'est supportable, voire souhaitable, qu'en

tant qu'il est empli d'une rumeur assourdie, c'est-à-dire dans la mesure où y résonne le passé sonore. Car la maison entourée de son jardin est une sorte de caisse de résonance¹⁰, où le silence peut garder en lui ce bruissement qui l'humanise. Ainsi « La persistance d'une pluie un jour d'été, / Avec des moments qu'on l'entend plus fort » peut-elle faire naître chez le poète « l'impression / Que toute l'activité de la pluie lui rend / Les façons d'être d'un corps (une jambe, un visage disparus) comme à nouveau sensibles » (UPFS, 28). De même, regardant par la fenêtre, le poète se demande s'il a « tort d'entendre ton affection d'enfant qui s'inquiète » dans le mouvement d'un arbre (UPFS, 30) ; un peu plus loin surgit une question semblable : « Est-ce qu'on entend l'herbe ou ta rêverie bouger ? » (UPFS, 43). Dans la troisième partie du recueil, quand le chagrin demeure aussi vif mais que l'attention du poète au monde redevient plus prégnante, c'est dans l'empan plus large du paysage entier que de telles interrogations sur le silence bruisant qui pourrait trahir une présence se posent : « Dans la distance les nuages détruisent en silence des monstres familiers ou des carrosses. [...] Une rumeur persiste ;

10 Voir à ce propos le chapitre 3, « Qu'est-ce qu'une maison ? », du livre de Robert Harrison, *Les Morts*, F. Naugrette, G. Maurice (trad.), Paris, Le Pommier, 2003, p. 59-83.

pas facile de répondre au sourire muet du temps » (UPFS, 78). Même dans la ville, au détour « d'un carrefour baroque » où le poète découvre une fontaine, peut alors surgir une hésitation :

Est-ce que vraiment on entend un bruit d'eau par mi des verdure ? C'est plutôt comme un silence après que le grand cavalier de la mort s'en serait retourné dormir dans son musée. À travers tout ce désordre d'un aujourd'hui mal cousu à des restes muets d'autres époques [...] qu'est-ce qui s'anime comme dans un visage, qu'est-ce qui s'éteint ? (UPFS, 76)

Dans les replis du temps, le silence est ambivalent : il paraît hésiter entre le silence absolu de la mort et le silence murmurant de la hantise. Est-ce à dire que le livre donne à voir la possibilité d'une conversion du « silence indicible » de la mort – silence absolu du Rien –, en ce « silence ineffable » du sacré, qui, selon Vladimir Jankélévitch, « déclenche la parole poétique »¹¹ ? Cela supposerait de voir dans *Une petite fille silencieuse* l'héritage romantique des *Contemplations*, dans lesquelles Hugo finit par entendre la Bouche d'ombre lui révéler que la mort a une voix : « Crois-tu que le tombeau, d'herbe

11V. Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1984, p. 84. Jankélévitch reprend et approfondit là une distinction qu'il avait d'abord faite concernant le rapport de la musique au silence en 1961 dans *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 86-90 et p. 145-171.

et de nuit vêtu, / Ne soit rien qu'un silence ? »¹². Or, la critique l'a noté à plusieurs reprises, on aurait peine à trouver, chez James Sacré, la trace d'un outre-monde¹³. Quand il lui arrive de frôler le seuil de l'au-delà, le poète s'arrête toujours brutalement, se heurtant sur la réalité dure et irrémédiable de la mort : « J'entends pourtant que tu appelles / Et personne qui vient : ta présence invente un sourire / Et c'est la mort » (*UPFS*, 36). Si la voix de la petite fille, à peine audible au téléphone, a cependant le pouvoir de « résonn[er] jusqu'à on sait pas où dans le fond mal arrangé du monde » et de le faire taire (« On n'entendait plus rien » (*UPFS*, 14)), jamais J. Sacré ne donnera la parole à la défunte dans les deux dernières parties du livre. Entendre le murmure d'une présence dans le silence de la mort n'est toujours, chez J. Sacré, que

12 V. Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, Paris, Librairie Générale Française, 2002, p. 508.

13 Antoine Émaz affirme clairement que le poète « ne croit pas à l'éternité, qu'elle soit religieuse ou poétique » et que chez lui « Il n'y a pas de dieu ni d'arrière-monde » (A. Émaz, « Une simple et compliquée musique humaine », [dans :] J. Sacré, *Figures qui bougent un peu et Quelque chose de mal raconté suivi de Une petite fille silencieuse*, Paris, Gallimard, 2016, p. 10). De même, Jean-Claude Pinson a remarqué que la poésie de J. Sacré « procède d'un assentiment sans réserve à la contingence de l'existence » (J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 223).

l'objet d'une interrogation, jamais d'une certitude. La voix de la défunte ne saurait donc être l'objet d'une expérience médiumnique, mais tout au plus d'une expérience schizophonique¹⁴. Encore celle-ci est-elle inévitablement décevante, et en écoutant la voix enregistrée de la fillette, le poète ne perçoit rien de la réalité, c'est-à-dire de la maladie et de la mort : « L'appareil à cassettes / Fait maintenant un bruit sans conséquence / Et mal branché sur la réalité. Qu'est-ce que j'entends ? » (*UPFS*, 66).

La seule voix qui résonne dans le silence après la mort de la fillette est celle du père :

Je t'appelai par ton nom
Dans le volume de la maison vide ;
Bien sûr tu n'allais pas me répondre, est-ce que pourtant
Quelque chose de toi (comme cela qui brille
Qui nous arrive d'une étoile éteinte en notre histoire de vivants)
Ne résonne pas dans le bruit de ma voix mêlée
Au silence qui persiste de la maison ? J'ai bien peur que non ;
J'aimerais quand même la nuit qui vient. (*UPFS*, 53)

Douteuse ventriloquie puisqu'on ne peut parler pour les morts, ni à leur place. D'où ces « grands cris de colère et d'impuissance » (*UPFS*, 56) contre la mort, et la difficile résignation au constat

14 Selon la terminologie de Raymond Murray Schafer, la schizophonie est l'écoute d'un bruit séparé de son contexte d'origine (voir R. Murray Schafer, *Le paysage sonore, le monde comme musique*, Marseille, Wild Project, 2010, *passim*).

que les bruits n'appartiennent qu'à la vie. Car si le poète s'exclame : « comme le silence est véhément ! » (*UPFS*, 59), c'est qu'il prend peu à peu acte que seule la vie est vraiment sonore. La troisième partie du livre, en effet, nous montre le poète à nouveau capable d'« enten[dre] l'espèce de bonheur impossible / Qui fait la couleur ou le rire du monde » et reconnaître vouloir en vain « que les souvenirs soient vrais et bruyants » (*UPFS*, 71). Quelques bruits de la vie sollicitent à nouveau son attention, « bruits familiers » (*UPFS*, 80) du boulevard Edgar-Quinet, ou « bruit, presque régulier » (*UPFS*, 77) d'un appareil photographique à l'intérieur d'un bâtiment qui distrait le poète de ce qu'il voit dans la rue.

Mais alors, si « Le silence est le langage des morts »¹⁵, comme l'écrit Franck Venaille, serait-ce dans les mots eux-mêmes que le poète trouve le seul moyen d'écouter la parole de la fillette morte ? Peut-être ; tel est en tout cas l'effort que l'écriture de James Sacré s'impose dans le livre, bien que, fidèle en cela à la leçon du *lyrisme critique* contemporain auquel on le rattache, il se défie grandement du « théâtre de mots » (*UPFS*, 35) que tout poème tend à être. Tenant à distance le

15F. Venaille, *C'est nous les modernes*, Paris, Flammarion, 2010, p. 215.

« lyrisme léger » qui vient en écrivant « avec autour les gens qui passent / (Le bruit de leurs chaussures, leurs propos sur les fleurs) » (UPFS, 45), celui qui s'ancre dans la vie sonore et l'attache encore à l'existence, le poète cherche dans les mots du poème la parole silencieuse de la petite fille. Mais cette quête se révèle également problématique : « Est-ce qu'au moins l'effort d'écrire installe / L'extrémité visible d'une métaphore dont l'autre bout tiendrait peut-être à de grands arbres, / À la musique en allée de toi ? » (UPFS, 33). La « vaine musique des poèmes » (UPFS, 44) paraît échouer à retenir ou à abriter la fillette disparue, devenue « un trop léger feuillage de parole » (UPFS, 73). Cette quête, qu'elle soit en vers ou en prose (puisque le livre juxtapose textes en vers et « petits accès de prose » (UPFS, 79)), ne peut que s'inquiéter, incertaine de sa réussite comme de son échec. Au « Qu'est-ce que j'entends ? » lancé par le poète déçu de l'enregistrement de la voix de sa fille (UPFS, 66) répond finalement une question que le poète adresse tout autant à lui-même qu'au lecteur : « Qu'est-ce qu'on écoute ? » (UPFS, 79). Dans l'un des textes où culmine la réflexion sur l'écriture, le poète tisse inextricablement l'affirmation du silence impénétrable et impitoyable de la mort à l'espérance anxieuse d'une communication possible :

Parler de mourir et d'aimer pour un dernier mouvement d'écriture :

Quelque chose va quand même s'écrouler,

Dans le silence ou n'importe quoi, voilà

Chacun s'en va vie quotidienne partout

Les mots ne sont qu'un bruit de plaisir vivant.

Mais le verbe aimer ? T'entendre et te parler encore dans ce bruit futile du temps. T'entendre ? (*UPFS*, 83)

Les mots dessinent un entre-deux, entre le bruit de la vie, voire la musique de la langue où le plaisir d'écrire s'origine, et le silence de la mort, qu'ils ne font presque rien entendre, dont ils ne sont qu'une approche, aussitôt distancée. Le poème comme le monde sont donc les lieux où le poète se sent voué à vivre et mourir indissociablement, à vivre pour mourir, continuellement : « Ou bien le monde est-il vraiment comme un poème, / Une machine à respirer, mais silencieuse et pour mourir encore ? » (*UPFS*, 85). Mais ces derniers mots du livre disent encore l'incertitude interrogative et l'approximation comparative, c'est-à-dire la « Broussaille du mot comme » (*UPFS*, 81).

Les mots sont ainsi pour J. Sacré autant de « Figures de silences »¹⁶ qui lui permettent de se mettre à l'écoute du silence de la mort (et de la petite morte), sans certitude d'y entendre quoi que ce soit. La jambe de la petite fille silencieuse

16 Titre d'un recueil de J. Sacré : J. Sacré, *Figures de silences*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2018.

qui court vers sa disparition devient ainsi l'horizon de l'écriture poétique elle-même, qui court après la langue, dans le sinueux sillon de silence qu'elle trace : « Mais sa jambe à la langue on la voit disparaître / Au détour de tous les mots, qu'est-ce que dit son silence ? »¹⁷.

Date de réception de l'article: 01.11.2020
Date d'acceptation de l'article: 08.02.2021

17J. Sacré, « Pour A. J. Greimas », *Si peu de terre, tout*, Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le dé bleu, 2000, p. 75.

bibliographie

Bachelard G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Émaz A., « Une simple et compliquée musique humaine », [dans :] J. Sacré, *Figures qui bougent un peu et Quelque chose de mal raconté suivi de Une petite fille silencieuse*, Paris, Gallimard, 2016.

Harrison R., *Les Morts*, F. Naugrette, G. Maurice (trad.), Paris, Le Pommier, 2003.

Hugo V., *Les Contemplations*, Paris, Librairie Générale Française, 2002.

Jankélévitch V., *La Mort*, Paris, Flammarion, 1984.

Jankélévitch V., *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.

Le Breton D., *Du silence*, Paris, Métailié, 2015.

Maeterlinck M., « Le Silence », [dans :] *Idem, Le Trésor des humbles*, Paris, Mercure de France, 1896.

Monte M., « Distance et émotion dans *Une petite fille silencieuse* de James Sacré », [dans :] B. Hidalgo-Bachs, C. Milkovitch-Rioux (dir.), *Écrire le deuil dans les littératures des XX^e – XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2014.

Murray Schafer R., *Le paysage sonore, le monde comme musique*, Marseille, Wild Project, 2010.

Picard M., *Le Monde du silence*, Genève, La Baconnière, 2019.

Pinson J.-C., *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

J. Sacré, *Figures de silences*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2018.

Sacré J., *Si peu de terre, tout*, Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le dé bleu, 2000.

Sacré J., *Une petite fille silencieuse*, Marseille, André Dimanche, 2001.

Venaille F., *C'est nous les modernes*, Paris, Flammarion, 2010.

abstract

“Little noise remains in our ears”. A reading of *Une petite fille silencieuse* by James Sacré

The book of poetry *Une petite fille silencieuse*, published by James Sacré to collect the texts he wrote after the death of his young daughter, is a deep interrogation about the silence of death. The poet establishes complicated links between silence and time, inventing a subjective and singular temporality, departing from the law of chronology ; furthermore, he avoids asserting the existence of the next world while hoping to hear the voice of his dead daughter. This is why he tries to hear the silence in the words themselves, defining language as the very place of a vain pursuit of a meaningful silence.

keywords

silence, muteness, death, lyrism

mots-clés

silence, mutisme, mort, lyrisme

david galand

David Galand est docteur de l'université Paris 3 ; il a soutenu en 2015 une thèse sur la poétique de l'élégie moderne, de Ch.-H. Millevoye à J. Réda. Auteur d'articles sur des romanciers (Zola, Cocteau, Hamsun, Lagerkvist, Gadenne) et des poètes (Hugo, Verhaeren, Saint-Pol Roux, Fargue, Queneau, Roud, Sacré, Grosjean) dans divers ouvrages collectifs et revues, ses travaux portent notamment sur la représentation de la mort en littérature, mais aussi sur la sensorialité en poésie.

ORCID: 0000-0002-6262-2943