Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

7 | 2009

Paysages sonores

Voyage au pays du chaos sonore

Dominique Casimiro

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/420>

DOI : 10.4000/imagesrevues.420

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Dominique Casimiro, « Voyage au pays du chaos sonore », *Images Re-vues* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 21 avril 2011, consulté le 31 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/420> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.420>

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Voyage au pays du chaos sonore

Dominique Casimiro

- 1 Rangoon, 1927. Pablo Neruda vient d'être nommé consul du Chili en Birmanie. Comme il le laissera transparaître près de cinquante ans plus tard dans ces mémoires posthumes (*J'avoue que j'ai vécu*, 1973) et comme le reprendra à plusieurs reprises l'amie du poète Margarita Aguirre (*Correspondencia Neruda-Eandi*, 1980), cette mission en terre extrême et inconnue, parmi des populations ne parlant pas sa langue, sous un climat humide et excessivement chaud et entouré par une végétation luxuriante, aura un effet de mort lente sur sa personne.
- 2 Rangoon, 1927, la voix poématique nérudienne décide de sonoriser son expérience et sa perception sonore du réel birman en nous proposant un recueil poétique – *Résidence sur la terre* (1925-1935) – marqué par une paradoxale absence de sons : la voix nérudienne y devient image acoustique, re-présentation métaphorique, écho sonore de cet exil extérieur et intérieur insoutenable. Voix rauque et éraillée, elle sera le double acoustique et poétique d'un être de papier fêlé, mutilé, amputé d'une partie de lui-même, d'une partie de ses sons et en prise à une mort, elle, paradoxalement sonore, cristallisation de ce paysage birman négatif d'où émerge, dans la douleur, une expression poétique elle aussi douloureuse :

Du sonore surgissent des nombres
des nombres moribonds et des chiffres d'excrément,
des rayons mouillés et des éclairs sales.
[...]
et water-closets blanc s'éveillant
avec des yeux de bois, comme des colombes borgnes,
et leur gorges inondées
résonnent tout à coup comme des cataractes. ("Un jour se détache", v. 1-3 et v. 54-57)

- 3 Matrice originelle de la poésie nérudienne, le silence birman – provoqué par cette impossibilité de communication avec les autochtones –, demeure cet impur d'une réalité asiatique dont la prégnance s'impose à la voix, dans son sens le plus littéral. L'instance énonciatrice du discours résidentiaire se regarde tel un errant perpétuel, un chemineau, un pèlerin, un homme déambulant sans repères au milieu d'un paysage sonore désaccordé et décentré. Arrivé au terme d'une route décevante, le sujet nérudien fera de son expérience acoustique un bilan désabusé.
- 4 A la lumière des écrits de Gaston Bachelard concernant les espaces poétiques (*La poétique de l'espace*, 1957), nous constatons que *Résidence sur la terre* dessine un paysage sonore en courbe, au cœur du son, terre de douleur, de tristesse et de silence(s), dévastée par le passage d'un temps qui saccage tout sur sa route. Cette courbe est impulsée par les deux poèmes par lesquels s'ouvrent la première et la seconde *Résidence* – "Galop mort" et "Un jour se détache" – et qui offrent, l'un et l'autre, une place de choix au son et au silence, en le mettant en rapport avec la genèse de ce paysage sonore birman :

Dans le sonore la lumière se vérifie :
 les voyelles s'inondent, le sanglot tombe en pétales,
 un vent de sons comme une vague retentit,
 elle brille et des poissons de froid, de souplesse, l'habitent.
 (...)

 définissent les sons de la douce aurore
 s'éveillant sur la mer abandonnée. (*ibidem*, v. 8-11 et v. 31-32)

- 5 La voix poétique devient alors représentation acoustique de ce silence environnant, avant de l'engendrer à son tour. En effet, il est dit, dans "Saveur" : "Je vis plein d'une substance de couleur commune, silencieuse / comme une vieille mère" (v. 15-16). L'atonie physique et sonore provoquée par le paysage sonore birman se traduit par l'image d'un locuteur entouré de terres et de mers, mais isolé du son. Ainsi, le sujet lyrique ne peut chanter ni poétiser son existence. Parce que cela est une question de vie ou de mort, ce sujet doit sortir de ce paysage en creux silencieux qui fait de lui un sujet introverti, absent à lui-même et voué au néant. Ce creux, cristallisation plastique de la lente destruction temporelle, est notifié par la description d'un paysage en cendres, de regards tombés en poussière, de feuilles ensevelies, de bois pourris et de fers rouillés, d'animaux dépecés et de matières disloquées. Musicalement et verbalement, nous rencontrons un lent désastre sonore qui renvoie le sujet à son propre naufrage derrière ces conversations usées, un désordre verbal halluciné, des aboiements, des pleurs, ou encore une étrange guitare :

Dans mon intérieur de guitare il y a un vieil air,
 sec et sonore, figé, immobile,
 comme une nutrition fidèle, comme la fumée :
 un élément en repos, une huile vive :
 et sur ma tête veille un oiseau de rigueur :
 un ange immuable habite mon épée. ("Saveur", v. 20-25)

- 6 Le creux néant musicien qu'est ce paysage sonore bombé et vide de la guitare, est maintes fois assimilé, au cours de la trajectoire poétique nérudienne, à un ventre où l'on aurait pu naître. Ce ventre étant celui d'un instrument de musique, nous aurions pu espérer une renaissance poétique ; mais ici il n'en sera rien, pour le moment. Ce creux silencieux est également parfois la cloche – autre symbole transversal du parcours poétique et ontologique nérudien – qui perd ici son pouvoir de résonance pour ne devenir qu'une dimension, vide de toute substance sonore et musicale, si l'on

considère que l'objet suppose le prolongement du son, dans son instantanéité. Niée en sa définition, la cloche se retrouve étroitement liée à cette mort insufflée au cœur de la voix nérudienne et qui s'étend à l'ensemble du paysage maritime chanté par le sujet lyrique ("la mer dispense le son du cœur", "Barcarolle", v. 20).

- 7 Parce que l'acoustique du paysage sonore birman est imparfaite, le cœur nérudien devient à son tour imperfection acoustique, écho d'une absence de son. Dans ces deux *Résidences*, une place centrale est tenue par le complexe sémantique du son, de la résonance, du phénomène ondulatoire, presque toujours associés à une représentation analogique d'un paysage sonore dont la continuité s'exprime sous la forme d'une synesthésie ("il résonnerait d'un bruit obscur", *ibidem*, v. 7). Dans "Barcarolle", le motif lanceur de cette pièce est un cœur résonateur, conque dans laquelle un *toi* féminin est convié à souffler de même que l'on soufflerait dans un instrument à vent. Mais le souffle n'est ici qu'un pur *pneuma* qui aurait pour origine une entité féminine définie métonymiquement par ses dents et sa langue, telle une flèche ("ta fine bouche, tes dents, / si tu posais ta langue comme une flèche rouge", v. 3-4). Derrière cette figuration qui induit une pénétration érotique autant qu'une perforation criminelle et passionnelle, nous devinons le thème du souffle pervers, infidèle au principe de vie qui fait partie de son essence, à la fois respiration vitale et force énergétique et cosmique qui s'introduit dans le corps pour lui donner vie.
- 8 Désormais, le silence s'exprime ironiquement par le regard que porte le sujet nérudien visionnaire sur un univers que la vie et l'air semblent avoir déserté : le cosmos birman est absence de couleur, absence de son et étendue de l'absence. Perdu au cœur de ce paysage sonore silencieux, le sujet lyrique ne peut, *a priori*, poétiser son existence. Le cœur du sujet lyrique s'emballe alors, face à cette étendue endeuillée de l'océan indien :

Le cœur résonne alors comme une conque amère,
il appelle, ô mer, ô lamentation, ô frayeur dissipée
éparse à travers épreuves et vagues disloquées :
dans ce tumulte la mer accentue
ses ombres étendues et ses âpres coquelicots. ("Barcarolle", v. 27-31)
- 9 Triple motif du son silencieux, du cœur et de l'océan, ces vers s'énoncent, désormais, dans un langage de sang, fait de "noires syllabes de sang" (v. 37). A la suite de cette dysphorie extrême, le cœur nérudien se déshumanise, réduit qu'il est à l'état de simple tube rempli de vide, puis à celui d'une prosaïque bouteille pleine d'un liquide bouillonnant ("[le cœur] retentirait, retentirait d'ombres, / retentirait comme la mort, / hurlerait comme un tuyau plein de vent ou de sanglot, / ou une bouteille dont coule l'épouvante à flots" v. 41-44). Il est à l'image de ces terres birmanes qui ne semblent plus en mesure d'apporter l'énergie, la vie suffisante au sujet lyrique qui suffoque, étouffe. Au vu de ce souffle aux conséquences que nous devinons désastreuses, l'on ne peut s'empêcher alors de s'arrêter un moment et de revenir sur le début du poème "Barcarolle" pour se demander si ne s'exprimerait pas, et ce, dès les premiers moments de la pièce, un désir de non-réalité poétique face à la menace d'un paysage chaotique mortifère, lui, sonore.
- 10 "Seulement la mort" est certes un paysage de mort composé de cimetières, de cadavres à l'air libre et de cercueils. Mais cette pièce est avant tout la traduction poétique et physique de la mort elle-même : évoquée comme une série de privation, elle parvient paradoxalement à être sonore alors qu'elle ne serait que silence. Écoutons le chant

silencieux de la mort qui gonfle les voiles des barques-cercueils sur un paysage aquatique birman mortifère :

vers le haut, avec les voiles gonflées par le son de la mort,
gonflées par le son silencieux de la mort. (ibidem, v. 21-22)

- 11 Parce qu'elle est un au-delà de la parole, parce qu'elle restitue le sujet au monde objectif, la mort en parle le même langage muet :

Au bruit la mort arrive
comme une chaussure sans pied, comme un costume sans homme,
elle arrive pour frapper avec une bague sans pierre et sans doigt,
elle arrive pour frapper pour crier sans bouche, sans langue, sans gorge. (ibidem, v. 24-27)

- 12 Dans "Seulement la mort", la mort sans genèse est à l'image de ces os "sans son" (v. 2) La mort est, tout d'abord, à l'image de ce paysage offert dans sa nudité la plus terrifiante et dans l'immédiat d'un "il y a". L'absence de son entourant la voix poématique nérudienne se révèle absence de l'être, puis, absence tout court. À cette représentation statique succède l'animation d'un cœur dont le rythme imite celui d'un train sépulcral, avec ce bruit caractéristique que mime le vers suivant : "obscur, obscur, obscur" (v. 4). Ce bruit est un rythme, rythme d'un non-rythme, rythme réduit à sa caricature parce que pure et simple répétition de lui-même. Nous assistons ici à une néantisation, lente, répétitive, de la voix poétique qui perd, petit à petit, de son souffle, de sa force, de sa voix. Finalement, ce que cette voix conserve n'est pas le son, mais ce qui est, comme l'a souligné Alain Sicard (*El pensamiento poético de Pablo Neruda*, 1981) et comme le suggère la répétition du comparatif "comme", comme le son :

Il y a des cadavres,
il y a des pieds de dalle poisseuse, froide,
il y a la mort dans les os,
comme un son pur,
comme un aboiement sans chien,
sortant de quelles cloches, de quelles tombes,
grandissant dans l'humidité comme les pleurs ou la pluie. (Ibidem, v. 8-14)

- 13 La mort est peut-être dite sonore, mais elle l'est dans un sens très particulier : le glas extraordinaire qui sort de cette caisse de résonance qu'est le paysage birman – cercueil – s'égalise à un aboiement que n'aurait émis aucun animal. Dans une splendide contradiction, l'acoustique de la mort est un silence :

Cependant ses pas résonnent
et son habit résonne, silencieux comme un arbre (Ibidem, v. 28-29)

- 14 Face à un temps et un paysage destructeurs, dont le silence, finalement, ne serait qu'une des modalités, l'énonciateur lyrique nérudien a du mal à s'intégrer dans le monde réduit à une mort sonore constituée de silences sonores et mortels. Accablé par cet horizon en déliquescence acoustique, la voix poématique nérudienne se sent menacée et obligée de sonoriser sa douleur lente et lancinante et sa mort prématurée... avant qu'il ne soit trop tard ! Expérience du vide acoustique, de l'absence de son, de l'absence de l'être et de l'absence tout court, cette vie sous le soleil d'un Satan birman anime le cœur nérudien d'un rythme qui est rythme d'un non-rythme, rythme réduit à sa caricature parce que pure et simple répétition de lui-même. Les contours du paysage birman sont marqués par les frontières de la vie physique et poétique où le sujet lyrique nérudien assiste à sa néantisation, lente, répétitive. Il perd, petit à petit, de son souffle, de sa force, de sa sonorité.

- 15 Paradoxes d'une poésie qui veut accéder à la vie en se tournant vers la mort comme l'a bien suggéré Hernán Loyola (*Ser y morir en Pablo Neruda*, 1967), la représentation de ces terres birmanes étouffantes donne un sentiment de vertige par la mise en scène du tout et du rien. La négation du monde et de ses paysages sonores, que l'on rencontre partout où la littérature affronte la mort – dans toute littérature dirait Blanchot –, est ici particulièrement proche du point de non-retour. Marque d'une écriture qui cherche à se saisir elle-même, à atteindre son point zéro. Impuissance. Mise en forme de l'innommable et de l'indicible. La voix poématique nérudienne nous semble devenir un Héros dans cet quête acoustique du sonore, de l'infini. Et pourtant, elle met en scène la mort, sa propre mort afin d'échapper au néant et d'aboutir à la conscience de soi, et du monde. Cependant, comme l'a démontré Marie-Claire Zimmermann (*"Residencia en la tierra ou la construction poétique d'une identité"*, in *Des avant-gardes à l'engagement. Residencia en la tierra. Canto general de Pablo Neruda*, 2000), le sujet lyrique nérudien parviendra à échapper à cet ennemi qu'est la mort en se dotant d'une voix singulière. Complétons la réflexion de Marie-Claire Zimmermann en ajoutant que cette construction poétique aura véritablement lieu en se cherchant, soi-même, à travers le son. Et si derrière ces paysages silencieux birmans se cachaient le son absolu ?
- 16 La voix lyrique silencieuse lutte depuis le commencement de sa trajectoire poétique contre une tentation, chaque fois plus grande et alléchante, d'un suicide du mot et du son. Étranger à son moi poétique qui se cristallise dans une espèce d'étrangeté de la maîtrise du langage, la voix lyrique, décide de pénétrer en profondeur ce paysage végétal moite qui l'entoure. Elle se glisse sous le paysage sonore birman et pénètre tout d'abord la matière végétale. Sous l'écorce" (le premier de ces trois "Chants matériels") notifie un sentiment d'impuissance, de nullité et même de désespoir dans la diction de la voix lyrique, dans le son qui tente de se dégager de cette même voix. Le souffle lui manque. Si la voix poétique n'est plus voix, si elle n'est plus sonorité, que lui reste-t-il ? Le son ne parvient pas à nommer ce qui l'entoure. Le paysage végétal silencieux contamine la voix poématique nérudienne qui devient aphone. Le langage adopte ainsi un piétinement qui est l'image du piétinement et de la lenteur du silence birman qui mime une fausse immobilité du temps. La tentation du suicide poétique est là, au travers de ce laconisme des mots et des sons de la voix poématique plongée dans une solitude naturelle et impuissante.
- 17 Mais la poésie fait bien les choses : c'est précisément lorsque le paysage silencieux semblera le plus meurtrier, lorsque la voix poématique nérudienne orphique aura réalisé sa descente aux enfers obscurs birmans qu'elle parviendra à s'extraire, s'envoler et puis chanter. La vie, et avec elle, le son, semblent naître de ce même vide de son et de lumière, de cette même solitude, de ce même silence originel. Ce paysage sonore est certes une "région si seule" (v. 65), une terre de désolation, mais il est une terre de désolation fertile parce que de cette même terre surgissent le son et la poésie, et en elle puisent leur énergie les mots et le chant. A ce stade de sa trajectoire poétique et ontologique, la voix poématique nérudienne, en proie au silence, est sur le point de revivre. Ce paysage semble être le domaine propice du mot poétique et du son nérudiens qui peuvent s'y déplier et s'y déployer.
- 18 Complice de l'artiste, l'espace végétal, obscur et silencieux, évoqué ici dans ce premier "Chant matériel" cristallise, dans sa généreuse virtualité, la puissance d'un chant nérudien à la recherche de sa pleine et entière réalisation. Dans les *Résidences sur la terre* est notifiée distinctement la primauté de l'obscurité en tant qu'espace de la création et

du son. Et c'est dans cet espace que se réalisent la quête esthétique et l'élaboration d'un son poétique total. "Alliance (Sonate)" traite de la nuit dans sa relation avec la voix poétique : au cœur de la nuit complice, le sujet lyrique nérudien écoute, attentif, l'appel de son environnement qui lui somme de le poétiser. L'insistance tenace de cet appel ("Il y a quelque chose de dense, uni, installé au fond, / répétant son chiffre, son signe identique", "Unité", v. 1-2) ne peut ne pas être passé sous silence : en elle réside une urgence qui traque le poète ("m'entoure", v. 6). Celui-ci donnera, désormais, libre cours à la création : "je travaille sourdement, tournant sur moi-même" (v. 13). Pour la première fois, l'artiste définit son mot créateur comme le résultat d'un effort constant, une tâche constamment recommencée, dans le silence, à partir du silence et soumise à une *praxis*. Contrairement à ce qu'a soutenu la critique nérudienne pendant près de cinquante ans (Arturo Aldunate Phillips, Arturo Amado Alonso, Eduardo Camacho Guisado et Hugo Montes en tête), *Résidence sur la terre* n'est pas un recueil hermétique : si hermétisme il y a, c'est tout simplement parce que le lecteur que nous sommes se retrouve face à un être dé-centré dont les mots et les sons sont affolés et frôlent le silence. Le silence imposé par le paysage sonore birman est bien source paradoxale de création.

- 19 Projurons-nous quelques vingt années plus tard dans la trajectoire poétique nérudienne. Relisons certains vers associés aux paysages chinois du recueil *Les raisins et le vent* (1954), dont Pablo Neruda dira de lui qu'ils sont "[une] image personnelle de la terre vue d'avion". Si nous considérons les isotopies relatives à la matière sonore et silencieuse, nous constatons que le sujet lyrique se réjouit d'être parvenu à rassembler, à ce stade de son parcours géopoétique et ontologique, toutes les sonorités errantes, parsemées autrefois au gré des vers et des paysages. La voix poématique nérudienne n'est plus cette "voix morte", "écho de la voix au-delà du silence", que nous écoutions dans *Le Frondeur enthousiaste* (1923). Son grain de voix ne se compose plus de "mots qui [...] sortent incandescent", ou de "silences qui n'ont pas de mots". Comme l'a constaté Emir Rodríguez Monegal (*El Viajero inmóvil*, 1966), le sujet lyrique nérudien est, en 1954, un sujet triomphant :

C'est ainsi qu'un matin
[...]
j'entrai en chantant,
parce que mon cœur
s'est transformé en guitare
et que toutes ses cœurs ont résonné

- 20 Et si ce sujet est triomphant, c'est parce qu'il est parvenu, selon lui, à rassembler ces sons dispersés. Ses syllabes, autrefois "syllabes errantes", telles des notes de musiques ou des graines sonores, ont germé sur cette Terre parcourue et se sont enfin faites entendre :

les mots ont trouvé
forme et son de verre mûr
et les hommes ont chanté.

- 21 Mais revenons à la seconde *Résidence* pour apprécier plus justement la trajectoire de la matière phonique. "Sous l'écorce" nous invitait à sonder les profondeurs de l'être poétique et des sons. Il s'agissait, pour la voix poématique, de plonger dans la terre et de s'abîmer en elle pour atteindre une sorte de noyau intime où éclot la matière organique et sonore. De ces profondeurs, le sujet résidentiaire en était, jusqu'à présent, exclu. Si le sujet lyrique était absent, le son l'était également. Le monde souterrain

ignore tout de l'existence de la voix humaine. Toutefois le silence carillonnant des cloches à la fin de cette pièce poétique marque une première victoire : voix de la muette patrie, de ce lieu hors du langage, ces cloches sonnent à toute volée, dans le silence, là où la parole poétique cesse d'être texte :

et faisons feu, et silence, et son,
et flambons, et silence, et carillon. (*Ibidem*, v. 49-50)

- 22 "Statut du vin", dernière partie du triptyque, comprend une réalité qui se situe à un niveau spatial et acoustique supérieur à celui occupé précédemment par le céleri qui, dans "L'apogée du céleri", même s'il émergeait de la surface de la terre, n'en conservait pas moins un lien avec le sol. Dans ces trois pièces, un crescendo sonore aspire à la verticalité. Telles des notes de musique, les cinq voyelles contenue dans le titre original "*Estatuto del vino*" concluent l'envolée lyrique et phonique des deux voyelles du titre "*Entrada a la madera*" ("Sous l'écorce"), puis des quatre de "*Apogeo del apio*" ("L'apogée du céleri"). Dans les entrailles de la terre, il n'y a ni voix, ni chant. Il n'y a que du silence. Mais, comme nous venons de le voir, le signifiant a préparé matériellement, vocalement, le crescendo du sujet lyrique. Par conséquent, c'est également le son poétique qui a été amené vers la surface de la terre.

- 23 Nous assistons donc à l'élaboration d'une véritable spirale vocalique ascensionnelle, fille d'une dislocation syntaxique et sonore, fille, tout simplement, du silence. Le son nérudien débute un mouvement, celui de la vie, qui atteindra des sommets où voleront, jouissifs, le vin et les hommes sonores :

J'aime le chant rauque des hommes du vin,
et le bruit de monnaies mouillées sur la table,
et l'odeur de chaussures et de raisins
et de vomissures vertes :
j'aime le chant aveugle des hommes,
et ce son de sel qui frappe
les murs de l'aube moribonde.
[...]

je parle du chœur des hommes du vin
qui frappent le cercueil avec un os d'oiseau
Je suis au milieu de ce chant, au milieu
de l'hiver qui roule par les rues,
je suis au milieu des buveurs,
les yeux regardent vers des lieux oubliés ("Statut du vin", v. 50-66)

- 24 Nous l'avons compris : au pays du chaos sonore, en prise à une dangereuse perméabilité du monde silencieux, la voix poématique nérudienne luttait contre une tentation, chaque vers plus grande, d'un suicide du mot et du son. Cette expérience auditive semblait avoir raison, au fur et à mesure des vers, de la sonorité de la voix nérudienne. Que pouvait faire le sujet nérudien ? Parce qu'il en allait de la viabilité de sa poésie, il se devait de franchir, puis dépasser, cette frontière, ce stade de déréalisation dans le silence où le son n'était qu'anti-rythme et non-vie.

- 25 Du paysage abyssal, silencieux et végétal des années 1920-1930, le sujet lyrique nérudien saura résister à l'appel d'un mutisme poétique et suicidaire et remontera avec une voix neuve. Attiré par l'abîme du silence, il parviendra, à la fin des "Trois chants matériels", à remonter. Il aura donc fait l'expérience d'une certaine obligation d'écrire le vide. Paradoxalement, l'expérience acoustique nérudienne de ce paysage sonore fait de silence et de non-rythme marquera un plongeon au cœur de la matière qui lui facilitera, quelques poèmes plus tard, une remontée sonore, comme nous l'a suggéré

Manuel Alcides Jofré (*Estructura de 'Residencia en la tierra' de Pablo Neruda*, 1981). Lorsqu'arrive "Statut du vin", le locuteur nérudien est enfin en mesure, vocalement et linguistiquement, de sortir de sa stérilité et d'aller à l'assaut des choses, l'exploration de son être trouvera, dans cette même opération d'analyse et de profonde recherche ontologique, le chemin vers la surface, vers un paysage sonore plus éclatant.

Fig. 1

Pablo

Neruda ou la création au bord du gouffre. Dans cette œuvre de la pulsion de mort qu'est, finalement, toute la trajectoire poétique nérudienne, sa voix lyrique pose la destruction et le silence comme nécessaires à l'émergence d'un sens nouveau. Un véritable travail du négatif a donc été nécessaire : toutes les catégories de la frontière acoustique, de la négation, du déni, du désaveu, de l'inconnu, en somme, toutes les figures possibles d'un monde à la lisière du vide et du creux qu'il faudra combler, permettront le plein, la totalité, le chant général. De cette création *ex silentio*, de ce périple vertigineux du son sortira une harmonisation profonde puisque, dans ce silence, au cœur même de ce paysage mortel et silencieux réside le son, en gestation.

BIBLIOGRAPHIE

AGUIRRE, Margarita (ed.), *Correspondencia Neruda-Eandi*, Sudamericana, Buenos Aires, 1980.

ALDUNATE PHILLIPS, Arturo, *El nuevo arte poético y Pablo Neruda* (Apuntes de una charla en la Universidad de Chile y en la Sociedad Amigos del Arte), Nacimiento, Santiago du Chili, 1936.

- AMADO Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Sudamericana Buenos Aires, 1951.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Quadrige- P.U.F., Paris, 1957, p. 58.
- CAMACHO GUIZADO Eduardo, *Pablo Neruda. Naturaleza, historia y poética*, SGEL, Madrid, 1978.
- FRANCO Jean et TARROUX FOLLIN Christiane (coord.), *Des avant-gardes à l'engagement. Residencia en la tierra et Canto General de Pablo Neruda*, ETILAL, collections Études Américaines, 1, Université Paul Valéry, Montpellier, 2000, p. 23-36, 63-68, 79-96, 97-130 et p. 295-315.
- JOFRÉ Manuel Alcides, *Estructura de 'Residencia en la tierra' de Pablo Neruda*, Ph. D. Thesis, University of Toronto, Toronto, 1981.
- LOYOLA Hernán, *Ser y morir en Pablo Neruda*, ed. Santiago, Santiago, 1967.
- MONTES Hugo, *Para leer a Neruda*, Buenos Aires et Santiago, ed. Francisco de Aguirre, 1974.
- RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, *El Viajero inmóvil*, Losada, Buenos Aires, 1966.
- SICARD Alain, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, Madrid, 1981.
- ZIMMERMANN Marie-Claire, "Residencia en la tierra ou la construction poétique d'une identité", in *Des avant-gardes à l'engagement. Residencia en la tierra. Canto general de Pablo Neruda*, Coord. Jean Franco et Christiane Tarroux Follin, E.T.I.A.L., Collection Études Américaines, n° 1, Montpellier, 2000, p. 97-127.

RÉSUMÉS

Chronique d'une mort annoncée. Imprégnée des silences sonores du paysage de son exil birman, la voix poématique de Pablo Neruda décide de sonoriser son expérience et sa perception sonore et douloureuse du réel birman en nous proposant un recueil poétique – Résidence sur la terre (1925-1935) – marqué par une paradoxale absence de sons : la voix nérudienne y devient image acoustique, représentation métaphorique, écho sonore de cet exil extérieur et intérieur insoutenable.

La négation du monde et de ses paysages sonores, que l'on rencontre partout où la littérature affronte la mort – dans toute littérature dirait Blanchot –, est ici, dans ce recueil de la première trajectoire poétique du chilien Pablo Neruda, particulièrement proche du point de non-retour. Sous un paysage sonore silencieux et au bord du gouffre, la création sonore nérudienne ressentira l'urgence, la nécessité de dire sa douleur lente et lancinante, sa mort prématurée avant qu'il ne soit trop tard.

INDEX

Mots-clés : Neruda (Pablo), poésie, exil, silence

AUTEUR

DOMINIQUE CASIMIRO

Dominique Casimiro est agrégé d'espagnol. Il poursuit une thèse intitulée "Son(s) et silence(s) dans la trajectoire poétique de Pablo Neruda", menée sous les directions conjointes de Hervé Le

Corre (Université de la Sorbonne Nouvelle) et de Manuel Jofré (Universidad de Chile). Ses travaux de collaboration portent sur différentes constructions de voix poématiques de la poésie hispanique.
dominiquecasimiro@yahoo.es