

Le « silence bruyant » de Tristan Corbière

- Soyez muette pour moi, contemplative Idole,
Tous les deux, l'un par l'autre, oubliant la parole,
Vous ne me direz mot : je ne répondrai rien...
Et rien ne pourra dédorner l'entretien.
Le silence est d'or (Corbière, 1992 : 128).

Sauf à envisager une performance orale, l'appréhension du texte implique une activité silencieuse et solitaire. Malgré cette absence de bruit, la littérature suscite dans l'esprit du lecteur des « objets mentaux » (Bonnefoy, 1999 : 214) : images, sons, rythmes. Dans une poésie aussi bruyante, voire aussi cacophonique (Tibi, 2003 : 445) que celle de Corbière, il semble y avoir peu de place pour le silence. En effet, dans *Les Amours Jaunes*, on parle beaucoup, on chante aussi, on crie parfois... Pourtant, l'écriture ménage des failles où se font entendre les béances du texte. Comment le silence est-il rendu bruyant par l'écriture ou comment paradoxalement Corbière fait-il résonner le silence ? Après avoir envisagé la valorisation paradoxale du silence, nous verrons que l'écriture du poète révèle une expérience déceptive du langage et de la langue lyrique. En quête d'authenticité, Corbière déploie des configurations sémiotiques concurrentes et conflictuelles qui brisent l'unité textuelle. Renouvelant le pacte lyrique, cette fragmentation ouvre un espace vacant que peut investir le lecteur.

1. Beaucoup de bruit...

Dans les œuvres de Corbière, la promotion du silence passe paradoxalement par une poétique cacophonique. De fait, le texte met en scène la prolifération de la parole, du son, des bruits, de manière spectaculaire. Il suffit d'égrener les titres des poèmes pour comprendre l'importance accordée à la perception auditive. Dans *Les Amours jaunes*,

Sandra Glatigny – professeur agrégée des lettres modernes au Lycée Pierre Corneille de Rouen, docteur en littérature comparée, chercheur associé au CÉRÉdi (Centre d'études et de recherches éditer-interpréter) de l'Université de Rouen. Adresse pour correspondance : 68 C, rampe Bouvreuil, 76000 Rouen, France ; e-mail : sandra.glatigny@gmail.com

la section « Sérénade des sérénades » en est particulièrement représentative : « Sonnet de nuit » (Corbière, 1992 : 85), « Guitare » (*ibid.* : 86-87), « Litanie » (*ibid.* : 91), « Chanson en si » (*ibid.* : 100-102) cultivent les références sonores. Nombreux sont les poèmes de ce recueil qui portent un sous-titre renvoyant à une production musicale. Par exemple, « Cris d'aveugle » (*ibid.* : 197) est sous-titré « Sur l'air bas-breton de *Ann hini goz* » ; « Laisser-courre » (*ibid.* : 113) porte la mention « *Sur la musique* Isaac Laquedem ». Cette poétique du son est renforcée par une valorisation du signifiant dont la matérialité s'impose aux dépens de la signification. Corbière recourt aux onomatopées ou répétitions phonématiques comme dans « Saint Tupetu de Tu-pe-tu » (*ibid.* : 180-183) ou aux vocables étrangers comme dans le poème « Soneto a Napoli » (*ibid.* : 155), sous titré « ALL' SOLE, ALL' LUNA, ALL' SABATO, ALL' CANONICO, E TUTTI QUANTI, – CON PULCINELLA – » qui s'achève par : « – CON PULCINELLA – ». Dans ces strophes comme dans le reste du recueil, la mise en forme typographique participe de la mise en exergue de la matérialité du mot qui se fait entendre en se faisant voir. La chute du sonnet en italien est doublement distinguée par la casse majuscule et les tirets encadrants. La promotion du signe sur le plan visuel et sonore s'accompagne d'un brouillage du son qui fait passer le texte pour le lieu de la cacophonie. Au lieu de faire naître un son harmonieux, accessible au lecteur, c'est la discordance qui règne :

Si ma guitare
 Que je répare,
 Trois fois barbare :
 Kriss indien,

Cric de supplice (*ibid.* : 88)

Les vers brefs participent d'une écriture où le heurt et la discontinuité règnent. Le choix des mots privilégie les phonèmes disgracieux comme les palato-vélaires et la constrictive vélaire qui heurtent l'oreille. Outre les nombreux échos ou emprunts à la musique, le poète représente dans le texte l'expansivité d'une parole assourdissante. Corbière fait entendre les cris, les râles et les grognements. Dans « La Rapsode foraine et le pardon de sainte Anne » (*ibid.* : 185), long poème alternant phases narratives et phases discursives, se mêlent les prières, les commentaires et les chants religieux. Outre la thématization du chant, le poème met en valeur la diversité des discours par la variation typographique. Caractères majuscules, romains et italiques, tirets et points de suspension mettent en scène les discours de la foule. Les poèmes se caractérisent effectivement par une polyphonie énonciative poussée de telle sorte qu'elle est parfois proche de l'art dramatique. Dans « Grand opéra », Corbière parodie la vogue mélodramatique en tournant en dérision les clichés de la tragicomédie espagnole :

IIIe Acte (*Sereno*).

Holà !... je vois poindre un fanal oblique
– Flamberge au vent, joli Muguet !
Sangre Dios ! Rossons le guet !... (*ibid.* : 106)

À l'interjection succèdent des mots étrangers ou rares – comme « flamberge » – qui introduisent une forme d'altérité au service de la polyphonie. La ponctuation témoigne également du changement de plans et de l'attention accordée à la mise en scène de la parole. Curieusement, cette prodigalité textuelle est associée à un art privilégiant une communication non verbale. De fait, paradoxalement, polyphonie et cacophonie conduisent à une promotion du silence.

2. Confusion et brouillage sémiotique

La valorisation du silence passe d'abord par une configuration sémiotique qui perturbe l'unité textuelle en brouillant les modalités de communication. De fait, on attend du texte littéraire qu'il construise une signification exploitant la double facette du mot, signifiant et signifié. Or, Corbière utilise le langage d'une manière surprenante ou décalée comme pour modifier son fonctionnement. D'abord, l'écriture de Corbière cultive une langue incorrecte et marginale. La validité et la portée du langage sont remises en cause par la dérogation syntaxique et lexicale. Dans *Les Amours jaunes*, cette transgression passe par la reproduction d'une oralité qui confine parfois à l'obscénité. La section « Gens de mer » est marquée par cette désacralisation de la langue. « Le bossu bitor » (*ibid.* : 225) raconte l'aventure d'un marin dans une maison de tolérance. Outre la réalité prosaïque, Corbière met en scène la brutalité d'une communication réduite aux transactions les plus basses :

Pour avec elle, alors, tu feras dix cocus,
Dix tout frais de ce soir !... Vas-y pour tes écus
Et paye en double : On va t'*amateloter*. Monte...
– Non ici... – Dans le noir ?... allons faut pas de honte ! (*ibid.*)

Il reproduit une langue populaire qui témoigne de la rudesse et de la souffrance des matelots. Cependant, les aspects les plus authentiques et les plus importants de la communication sont tus, relégués dans les points de suspension. Les outrances lexicales et syntaxiques semblent une chambre d'écho pour une émotion qui reste en creux, cantonnée à l'indicible. L'usage transgressif du langage est un moyen de montrer ses limites et de promouvoir le silence.

En fait, le silence se loge dans une sémiotique particulière. Comme on l'a vu, Corbière introduit des vocables singuliers qui attirent l'œil du lecteur mais perturbe

le fonctionnement linguistique habituel. La fonction référentielle du langage est invalidée par le mélange de noms propres, de fragments de communication étrangère. De même, la ponctuation dit la dynamique de l'échange mais rejette dans le néant une partie de sa signification. Il s'agit d'un trait stylistique récurrent dans *Les Amours jaunes*, à savoir la ligne de points de suspension et les tirets :

– Mais je me nomme Aloïse...

– Héloïse !

Veux-tu, pour l'amour de l'art,

– Abeilard avant la lettre –

Me permettre

D'être un peu ton Abeilard ?

.....

.....

Et, comme un grain blanc qui crève,

Le doux rêve

S'est couché là, sans point noir... (*ibid.* : 45)

D'une part, l'échange révèle l'échec de la communication : la paronomase brouille la référence au réel et entraîne la confusion identitaire. D'autre part, le redoublement de la ligne de point de suspension précédant les deux dernières strophes du poème crée une brèche dans la textualité en taisant une partie du contenu expressif du poème. La béance du sens est signifiée sur le plan typographique mais également par l'utilisation de signes qui nient la littérarité du poème. Le « Sonnet » sous-titré « avec la manière de s'en servir » se conclut par cette strophe :

« – Je pose $4+4=8$! Alors je procède,

En posant 3 et 3 ! – Tenons Pégase raide :

« Ô lyre ! Ô délire ! Ô ... » – Sonnet – Attention ! (*ibid.* : 37)

Au-delà de la dimension parodique, ce sonnet montre comment se matérialise le silence. L'usage des chiffres et des signes mathématiques trouble la réception en attente d'un système lettré. La ponctuation multiplie les décrochages discursifs et énonciatifs comme pour signifier la présence de failles dans le discours. L'expression affective se réduit d'abord à l'interjection emphatique puis au silence des points de suspension.

3. Une expérience déceptive du langage

Cette cacophonie témoigne apparemment d'une expérience déceptive du langage et de la communication. Corbière met en scène un échange verbal toujours menacé

d'inanité ou de vacuité et dont le contenu retombe dans le silence. D'ailleurs, mu-tisme et surdité sont largement thématés dans le recueil. Du côté de l'énonciation, la parole apparaît comme vaine ou impuissante :

Dis : pourquoi, durant la nuit blanche,
Pluvieuse comme un dimanche,
Venir nous lécher comme un chien :
Espérance ou Regret qui veille.
À notre palpitante oreille
Parler bas... et ne dire rien ? (*ibid.* : 61)

Le parler et le dire sont distingués voire opposés. En l'occurrence, la parole est assimilée à un bruit, à un son gênant, alors que le dire serait porteur d'un contenu référentiel et émotionnel. Le poète préfère suspendre l'énonciation ou changer d'interlocuteur, quitte à lancer son adresse dans le vide. Il interpelle notamment l'Etna, substitut dérisoire de destinataire :

– Couchons ensemble, Camarade !
Là - mon flanc sur ton flanc malade :
Nous sommes frères, par Vénus,
Volcan ! ...
Un peu moins ... un peu plus ... (*ibid.* : 156)

La dialectique du silence et de la parole se donne à lire dans la fausse pluralité énonciative. En effet, le tiret ne vient pas signifier un changement de locuteur mais une relance. Cette ponctuation présente l'énoncé comme un contenu qui manque sa cible en dépit des tentatives. Le retour à la ligne final concentre le caractère déceptif du langage. « Paris », poème autobiographique retraçant le parcours du poète, témoigne d'une désillusion similaire :

Et qu'un jour le monsieur candide
De toi dise – Infect ! Ah splendide ! –
... Ou ne dise rien. – C'est plus court. (*ibid.* : 18)

L'allitération de dentales et les adjectifs antithétiques signalent l'inefficacité des mots pour ensuite affirmer la supériorité du silence. Corbière se sert des points de suspension à la manière de l'aposiopèse au théâtre. Le tiret en fin de vers clôt et ouvre tout à la fois pour signifier l'échec du langage humain. La rupture brutale montre que la mélancolie est incommunicable :

Assez, n'est-ce pas ? va-t'en !
Laisse

Ta bourse – dernière maîtresse –
Ton revolver – dernier ami...

Drôle de pistolet fini !
... Ou reste, et bois ton fond de vie,
Sur une nappe desservie... (*ibid.* : 20)

La chute du poème renvoie au néant la portée de l'énoncé. La vacuité est signifiée par la série de points de suspension et de tirets, ainsi que par la mise en page. Le poète promet le silence en affirmant la faiblesse de la communication verbale. Du côté de l'énonciation, les mots ne peuvent dire l'indicible. Du côté de la réception, le silence est préférable, puisque les auditeurs ne sont pas satisfaisants. Seule trace de cette béance de la parole, la ponctuation vient signifier l'énonciation tout en soulignant l'absence d'énoncé.

4. Contre un lyrisme sonore

À travers la promotion paradoxale d'un silence bruyant, le poète formule une critique d'un lyrisme sonore et lacrymal. Dans *Les Amours jaunes*, Corbière bat en brèche les clichés d'une communication lyrique devenue conventionnelle. Dans « Un jeune qui s'en va » (*ibid.* : 55-60), il passe en revue ses prédécesseurs et contemporains, parmi lesquels Chénier, Byron, Baudelaire. Il nomme Hugo, « L'homme apocalyptique », « L'Homme-Ceci-tûra-cela » (*ibid.* : 59). Cette désignation manifeste le refus d'envoies lyriques dont les excès tournent à l'artifice. Les traits d'union viennent scander le syntagme en stigmatisant l'emphase. L'un des commentaires concerne l'un des premiers romantiques :

Lamartine : - en perdant la vie
De sa fille, en strophes pas mal...
Doux bedeau, pleureuse en lévite,
Harmonieux tronc des moissonnés,
Inventeur de la *larme écrite*,
Lacrymatoire d'abonnés !... (*ibid.* : 58)

Outre l'irrévérence et la désinvolture de l'expression, l'ironie passe par l'allusion au célèbre poème « Le lac » et « [s]es flots harmonieux » (Lamartine, 1981 : 64). Dans ce dernier, l'adjectif est détaché par la diérèse au sein de l'hexasyllabe pour créer une harmonie imitative, suggérant le mouvement de l'eau. Dans le texte de Corbière, cette correspondance entre le signifiant et le signifié est tournée en dérision par la synérèse et l'évocation satirique. Le discours parodique sur des modèles littéraires déficients affirme l'impossible transcription textuelle des émotions et la quête inachevée d'un autre mode d'expression :

Mais non, la poésie est : vivre,
Paresser encore, et souffrir
Pour toi, maîtresse ! et pour mon livre ;
Il est là qui dort
– Non : mourir !

.....
Sentir sur ma lèvre appauvrie
Ton dernier baiser se gercer,
La mort dans tes bras me bercer...
Me déshabiller de la vie !... (Corbière, 1992 : 60)

Le poème se conclut sur le renoncement à la pulsion créatrice. Mais cette fin ouvre également à l'indétermination et à l'inachèvement. De fait, la charge affective est suspendue, rejetée dans la ligne de points de suspension qui viennent clore le texte et l'existence du poète.

5. Pour un autre pacte lyrique

La mise en scène de cet échec opère une fragmentation de l'unité textuelle qui déplace les termes de la communication lyrique en ménageant des silences où se loge l'essentiel de la charge affective. Le pacte de lecture est déstabilisé par les non-dits et la stratification textuelle. En effet, on assiste à une multiplication des niveaux d'écriture et de lecture des poèmes, accentuée par des traits scripturaux qui matérialisent cette béance. La concurrence des plans fissure l'unité des poèmes et ouvre un intervalle vacant. Dans « Frère et sœur jumeaux », le poète reprend le thème des exclus que son cynisme ne ménage pas. À la référence baudelairienne s'ajoutent plusieurs niveaux de textualités. Un premier niveau est dédié au tableau représenté par les deux pauvres hères ; un deuxième est consacré au commentaire de cette situation :

— Avez-vous remarqué l'humaine créature
Qui végète loin du vulgaire intelligent,
Et dont l'âme d'instinct, au trait de la figure,
Se lit... — N'avez-vous pas aimé de chien couchant ?...

Ils avaient de cela — De retour dans l'enfance,
Tenant chaud l'un à l'autre, ils attendaient le jour
Ensemble pour la mort comme pour la naissance...
— Et je les regardais en pensant à l'amour... (*ibid.* : 129)

Dans ces deux strophes, les tirets et points de suspension sont significatifs de la fragmentation textuelle. S'ils permettent d'indiquer le changement de plan

énonciatif, ils introduisent également des remarques incidentes et marginales. Plus surprenant est l'emploi d'un tiret fermant qui n'a pas son pendant ouvrant :

Mais l'Amour que j'avais près de moi voulut rire ;
Et moi, pauvre honteux de mon émotion,
J'eus le cœur de crier au vieux duo : Tityre ! —

.....
Et j'ai fait ces vieux vers en expiation. (*ibid.* : 130)

Corbière use du tiret comme un signe d'ouverture sur le néant, marqué ici par la ligne de points de suspension. Cette ponctuation est couplée à un autre niveau de textualité, consacrée au métatexte. Cette stratification diffracte l'unité de l'énoncé, qui se fissure en créant des vides. La parole adressée est comme laissée en suspens, renvoyée au hors texte. Effectivement, le laconisme et la sobriété des derniers vers renvoient au non-dit, laissant une impression équivoque où l'ironie cède à l'aigreur. Au lieu de combler les attentes, d'apporter une réponse, la pluralité textuelle et énonciative rejette l'émotion dans le silence.

Cette poétique passe aussi par la coexistence conflictuelle de plusieurs systèmes sémiotiques, qui déplacent les pôles de la communication affective. Le recours aux moyens empruntés à un autre vecteur que la littérature participe de cette fragmentation textuelle, qui initie un nouveau pacte lyrique. Pour preuve, la plupart des phénomènes auditifs ont pour but de faire vaciller les modalités traditionnelles de transmission émotionnelle. Ainsi Corbière déplace-t-il l'affect dans l'intervalle entre texte et métatexte, intelligible et sensible, comme dans ces deux tercets d'« À une demoiselle », sous-titré « pour piano et chant ». Une nouvelle fois, il fait référence au lyrisme romantique en filant ironiquement la métaphore lamartinienne de la lyre du cœur :

Déchiffre au clavecin cet accord de ma lyre,
Télégraphe à musique, il pourra le traduire ;
Cris d'os, dur, sec, qui plaque et casse - Plangorer... (*ibid.* : 123)

Les deux premiers alexandrins mettent en place un balancement régulier auquel est habitué le lecteur. Ce rythme est perturbé par l'accélération générée par l'accentuation dans le troisième vers. La répétition des palato-vélaires et les monosyllabes heurtent l'oreille. La perception sonore est d'autant plus privilégiée que Corbière emploie le verbe *plangorer*, « exprimer sa souffrance par des coups », emprunté au latin. L'altérité linguistique rend obscur le signifié pourtant suggéré par le signifiant. Cette espèce d'agression auditive vient contredire l'harmonie des sens et des sentiments :

Jamais!- la *clef-de-Sol* n'est pas la clef de l'âme,
La *clef-de-Fa* n'est pas la syllabe de *Femme*,
Et deux *demi-soupirs*...Ce n'est pas soupirer. (*ibid.*)

L'expression sonore entre en conflit avec l'appréhension intellectuelle sans apporter de signification univoque. La faille ainsi créée est renforcée par l'emploi de la ponctuation. Dans le premier tercet du sonnet, Corbière ouvre un tiret dont on se dit qu'il peut marquer un changement de plan énonciatif ou introduire une valorisation de ce signifiant étrange. Cependant, l'unité constituée entre les deux tirets est doublement brisée, par les points de suspension et par le saut de ligne entre les deux tercets. L'écriture opère une déconstruction systématique. À l'échelle du mot, les syntagmes comme « clé de sol » et « clé de fa » sont décomposés par les traits d'union et l'italique vient jeter la suspicion sur leur emploi : sens propre et figuré, distance ou adhésion, signifié ou signifiant ? À l'échelle de la phrase, on retrouve une construction approximative. Sur le plan énonciatif, on assiste également à une succession de décrochages. Dès lors, le lecteur ne peut se fier ni à ce qu'il voit, ni à ce qu'il entend, ni à ce qu'il comprend. Ne reste plus que la béance d'un conflit entre les différents plans et systèmes sémiotiques. Les stigmates scripturaux et auditifs taisent, tout en les suggérant, l'amertume et l'impuissance du poète. Ils rejettent l'affect dans « l'indit » (Le Meur, 2011 : 76). C'est au lecteur de formuler ou d'actualiser une configuration affective laissée en suspens par la concurrence des objets mentaux et des sensations. Il s'agit de créer un lyrisme où les affects s'expriment en creux, où les sentiments se manifestent en deçà et au-delà du langage. La poétique de Corbière génère donc une fissure dans l'espace textuel, une discontinuité modifiant les termes de la communication lyrique en ouvrant un espace vacant. Si le « pacte lyrique » (Rodriguez, 2003 : 94) est mis en péril par une esthétique de la dissonance, l'expression des sentiments est amplifiée parce qu'elle trouve dans le silence une chambre d'écho privilégiée.

Aussi la relation entre énonciation et réception est-elle modifiée. La circulation des émotions s'effectue par la projection du lecteur dans l'interstice où se jouent les tensions d'une textualité plurielle. « Le Crapaud » illustre ce déplacement des termes du pacte lyrique. Le cadre spatio-temporel est inspiré des clichés de la littérature gothique :

Un chant dans une nuit sans air...
 – La lune plaque en métal clair
 Les découpures du vert sombre. (Corbière, 1992 : 65)

Corbière installe des objets mentaux qui mobilisent différentes perceptions sensorielles ainsi que plusieurs niveaux de textualité. Au poncif pictural s'ajoute la perception auditive créée par le choix des mots : « plaque, clair, découpures », produisant une succession dysphorique de palato-vélaires. L'atmosphère est suggérée plus qu'énoncée et renvoyée à l'imaginaire du lecteur :

... Un chant ; comme un écho, tout vif
 Enterré, là, sous le massif...
 – Ça se tait : Viens, c'est là, dans l'ombre... (*ibid.*)

Au récit cadre vient se superposer un dialogue de voix anonymes qu'il est difficile d'identifier. Le mystère, qui plane sur les deux premières strophes, confère plus d'efficacité à la révélation du « ça » :

- Un crapaud ! - Pourquoi cette peur,
Près de moi, ton soldat fidèle !
Vois-le, poète tondu, sans aile,
Rossignol de la boue... - Horreur ! - (*ibid.*)

Corbière reprend le stéréotype de la figure animale du poète mais, au lieu d'en faire un vecteur d'empathie avec le lecteur, il tourne en dérision la puissance émotionnelle d'une telle assimilation. Le poète adopte le masque du crapaud, symbole de laideur, et rabaisse l'imagerie de l'élévation poétique, telle qu'a pu la célébrer Musset, par exemple. L'imaginaire et l'écriture lyriques sont revus et corrigés par Corbière qui refuse toute sublimation du malheur, valorisant l'image du poète maudit. Cette dégradation prosaïque, cette « dépoétisation concrète » (Angelet, 1962 : 82) est presque systématique dans l'œuvre. La synérèse sur « poète » (« pwète ») cristallise la critique d'un lyrisme conventionnel. Elle vient nier l'élan lyrique en l'associant à une sonorité prosaïque, proche de l'onomatopée. La transmission des sentiments intimes et personnels de l'énonciateur paraît un échec. Comme il ne trouve pas d'auditeur, il renonce et se mure dans le silence :

... Il chante. - Horreur !! - Horreur pourquoi ?
Vois-tu pas son œil de lumière...
Non : il s'en va, froid, sous sa pierre.
.....
Bonsoir - ce crapaud-là c'est moi. (*ibid.*)

Cependant, la charge affective demeure, mais elle est transférée vers l'intériorité du lecteur. Cette dernière strophe montre comment les termes du pacte lyrique sont modifiés. De fait, le lecteur est pris entre le pathétique et l'ironie. Il ressent pour le crapaud de la pitié, immédiatement infirmée par la distance critique de la révélation finale. S'instaure alors une tension entre les deux registres, dont l'aporie est signifiée par la ligne de points. Sous l'apparente désinvolture de la chute se cache la volonté de transmettre les émotions autrement. Plusieurs plans (narratif, discursif et textuel) ainsi que plusieurs modes d'appréhensions (auditif, visuel et intellectuel) se concurrencent en créant une dynamique affective dont doit s'emparer le lecteur. Il s'agit bien d'une parole adressée, mais les émotions passent par la perception du silence. Leur formulation est suspendue, laissant lire en creux la trace de leur absence. Le silence est assourdissant mais offre une chambre d'écho à une transmission authentique des sentiments.

Dans *Le Silence du texte*, Cyril Le Meur écrit à propos de Jonathan Safran Foer : « L'auteur, en augmentant le bruit des paroles vaines et en dégageant l'espace dramatique par la remontée silencieuse des objets, a véritablement mis en scène les spectres de résonances » (2011). On retrouve le même paradoxe dans *Les Amours jaunes*. Le contenu émotionnel, tel qu'il peut se formuler par le langage, est tu ou placé sous le signe de la suspicion, mais il se trouve relayé dans la sphère du lecteur, qui doit s'appropriier la charge affective de ces silences. De fait, si l'écriture privilégie une poétique cacophonique, c'est pour mieux montrer les dysfonctionnements du langage. L'expérience déceptive de la communication révèle une volonté de mettre en place un autre mode de transmission affective. Corbière détourne la tradition romantique pour dénoncer les artifices de la langue lyrique. À une réception confortée par la relation empathique entre le sujet et son destinataire se substitue une énonciation fondée sur un pouvoir d'évocation dans le hors texte, répercutée par la sensibilité et l'intériorité du lecteur. Souvent qualifié d'antilyrique, Corbière trouve dans l'équilibre fragile entre vacarme et silence un intervalle où vient se loger la transmission des affects personnels.

BIBLIOGRAPHIE

- Angelet Ch. 1961. *La Poétique de Tristan Corbière*. Bruxelles. Palais des Académies.
- Bonnefoy Y. 1999. *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France*. Paris. Seuil.
- Corbière T. 1992 [1873]. *Les Amours jaunes*. Paris. Seuil.
- Lamartine A. (de). 1981 [1820]. *Méditations poétiques*. Paris. Gallimard. Coll. « Poésie ».
- Le Meur C. 2011. « Le silence du texte. La fondation du langage adressé ». *Poétique* 2011/1 n° 165. 73-89.
- Le Meur C. 2012. « Le silence du texte (II). Voix à la théorie ». <http://www.fabula.org/atelier.php>. Consulté le 1/10/2017.
- Rodriguez A. 2003. *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Bruxelles. Mardaga. Coll. « Philosophie et Langage ».
- Tibi L. 2003. *La Lyre désenchantée. L'instrument et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*. Paris. Champion. Coll. « Romantisme et modernité ».

Corbière's « noisy silence »

ABSTRACT: In *Les Amours jaunes*, Corbière carries out a paradoxical promotion of silence. In fact, the writing features cacophonous poetics. However, the promotion of noise makes it possible to denounce the dysfunction of language. The deceptive experience of communication reveals a wish to implement another mode of emotional transmission. The poet distorts and mocks the romantic tradition to denounce the tricks of a language which is musical and full of imagery. On a quest to find authenticity, he deploys competing and conflicting semiotic layouts which break the textual

unity. Renewing the lyrical pact, that fragmentation opens a vacant space that the reader can take over. A reception which is strengthened by the empathic relation between the subject and its recipient is replaced by a formulation based on the evocative power found outside the text. That is definitely a speech 'addressed' to the reader but the emotions go through the perception of silence. The formulation of these emotions is suspended, thus letting us read implicitly the mark of its absence. Often considered "unlyrical", Corbière finds, in the fragile balance between hubbub and silence, an interval filled with the transmission of personal affects.

Keywords: cacophonous poetics, textual fragmentation, conflicting semiotic layouts, new lyrical pact.