



HAL
open science

La question des voix et de l'identité dans "Les Amours jaunes" de Tristan Corbière

Hugo Lassalle

► **To cite this version:**

Hugo Lassalle. La question des voix et de l'identité dans "Les Amours jaunes" de Tristan Corbière. Littératures. 2010. dumas-00517390

HAL Id: dumas-00517390

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00517390v1>

Submitted on 14 Sep 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
UFR DES LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES

Master1 Lettres et Civilisations : Poétiques et histoire de la littérature et des arts.

Parcours: Poétique et histoire littéraire.

Hugo LASSALLE

La question des voix et de l'identité dans

Les Amours jaunes

de Tristan Corbière

Mémoire dirigé par Mme Nadine LAPORTE

Soutenu le vendredi 25 juin 2010

- Edition de référence pour cette étude: *Les Amours jaunes*, édition de Christian ANGELET, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, 288 p.

SOMMAIRE

I- Une place ambiguë dans l'histoire littéraire

I- 1. Relation de Corbière au Romantisme et à la tradition poétique

- I- 1. a. Une génération du renouvellement
- I- 1. b. Corbière: une position ambiguë

I- 2. *Les Amours jaunes*: un "mélange adultère de tout"

- I- 2. a. L'influence d'Edouard Corbière et la verve marine
- I- 2. a. Une grande variété d'influences

II- Polyphonie et "dépossession"

II- 1. Polyphonie chez Corbière

- II- 1. a. La diversité des voix
- II- 1. b. L'identité éclatée du poète

II- 2. Une poésie hybride

- II- 2. a. L'hybridation corbiérienne: un brouillement des pistes herméneutiques
- II- 2. b. Lyrisme et hybridation
- II- 2. c. "La rapsode foraine et le pardon de Sainte Anne": un exemple d'aboutissement de l'hybridation corbiérienne

II- 3. "Dépossession" de Corbière

- II- 3. a. L'automatisme verbal
- II- 3. b. Corbière le "dépossédé"

Introduction

En 1873, à la parution des *Amours jaunes*, une révolution décisive s'opère dans la poésie française. Le Romantisme est passé, le Parnasse s'essouffle. Baudelaire a livré une œuvre dont l'influence s'étendra désormais sur tous les poètes à venir. Lautréamont a publié les *Chants de Maldoror* et les *Poésies* sans aucun retour du public, avant de mourir dans des circonstances mystérieuses. Rimbaud compose son œuvre pour bientôt, lui aussi, s'éclipser totalement du champ poétique. Le symbolisme est en train de naître, Verlaine et Mallarmé sont déjà présents. C'est donc toute la poésie moderne qui éclot.

C'est aussi le temps des "poètes maudits", ce cliché qui renouvelle, ou continue la figure marginale du poète romantique (dont le Chatterton de Vigny était un parangon). Gérard de Nerval, Baudelaire, Aloysius Bertrand, en sont les plus célèbres incarnations, jusqu'aux "poètes maudits" que Verlaine, dans le petit ouvrage de ce nom, fera découvrir au public en 1883: il s'agit de Mallarmé, Rimbaud et Corbière (auxquels on peut rajouter Lautréamont, que Verlaine ne connaissait pas). De ces figures, Tristan Corbière est toutefois le moins étudié, sans doute le moins lu et encore aujourd'hui, de ce point de vue, le plus "maudit".

Corbière n'est reconnu dans le monde littéraire qu'à titre posthume, d'abord par Verlaine, puis par Huysmans (le héros de *A Rebours* offre aux *Amours jaunes* une place de choix dans son élitiste bibliothèque¹), Laforgue (qui présente avec lui certains points communs), et enfin par les surréalistes. Mentionnons aussi, au XXème siècle, T.S. Eliot et Ezra Pound, grands admirateurs de Corbière, et qui, plus que beaucoup de Français, affirmèrent l'importance de son œuvre².

Il est reconnu aujourd'hui comme l'un des principaux artisans de la révolution poétique de la fin du XIXème siècle en France.

Cette révolution revêt diverses formes parmi les différents poètes qui en sont les chantres. Chez Corbière, comme chez Rimbaud ou Lautréamont, elle passe par une rupture violente et revendiquée avec le passé. Cependant, cette rupture ne sera pas aussi radicale chez lui que chez

1- J.-K. Huysmans, *A Rebours*, Gallimard Folio, 2005, pp.305-306.

2- Sur les rapports de T.S. Eliot et Ezra Pound à Tristan Corbière, voir notamment: Albert SONNENELD, *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*, Paris, Presses Universitaires de France, pp.188-195, et Francis BURCH, *Tristan Corbière, l'originalité des "Amours jaunes" et leur influence sur T.S. Eliot*, Paris, Nizet, 1970.

ses deux contemporains, ce qui est visible ne serait-ce que par sa fidélité au vers. Son œuvre n'a pas non plus la cohérence ni peut-être la gravité de celle de Rimbaud; son registre est plus hétéroclite; sa poésie ne tend pas non plus vers un Idéal ou un "absolu" comme on pourrait le sentir chez Mallarmé, dans *Une Saison en enfer* ou *Les Chants de Maldoror*. Selon les mots d'Ezra Pound, "si Corbière n'a pas inventé un procédé nouveau, il a du moins rendu au vers français la vigueur de Villon ainsi qu'une intensité à laquelle aucun Français n'avait atteint pendant les quatre siècles qui séparent dans le temps ces deux poètes." Si l'on peut contester l'idée que Corbière n'invente pas de procédé nouveau, il est cependant indéniable qu'un intérêt majeur des *Amours jaunes* réside en cette exceptionnelle puissance de l'expression poétique.

Pourtant, la rupture avec ses prédécesseurs et même ses contemporains a bien lieu. Des diverses et nombreuses influences que Corbière a reçu, du romantisme aux poètes régionaux bretons, du pétrarquisme à la bohème parisienne, sans oublier l'influence majeure des romans de marine de son père, aucune ne sera pleinement adoptée, sans pour autant qu'aucune ne soit exclue de son œuvre. Corbière se compose un personnage de poète oscillant entre dandysme et clochardise, un "clown bohème" (figure qu'adoptera également un autre breton de souche, Alfred Jarry, quelques années plus tard), une "persona", un "je" en lequel toutes ces différentes influences pourront justement se conjuguer, se mêler, et d'abord sous le signe de la dérision et de l'auto-dérision. En effet, l'ironie, la satire, le sarcasme, venant contrebalancer presque systématiquement tout lyrisme, sont une constante des *Amours jaunes* (ou tout au moins de ses quatre premières sections). Or, ils assaillent avant tout le sujet lui-même, mais pour diverses raisons, et l'on pourrait dire de deux manières: soit l'auto-dérision s'attaque à la personne physique du sujet, qui toujours se sent laid, disgracieux, soit elle s'attaque à ce qui s'énonce en lui, c'est-à-dire aux divers clichés issus notamment du lyrisme romantique qui semblent parasiter le poète, en quel cas c'est donc à l'autre (mais l'autre en lui) que la dérision s'attaque. Car il est clair que le poète veut s'exprimer, mais toujours l'expression figée issue de la tradition romantique, ses clichés viennent fausser son effort de sincérité. Ce dilemme, Corbière le résout en ce que sa poésie en est non le résultat, mais la mise en scène. Il propulse le lecteur dans le vif de son conflit intérieur, et c'est là que peut se manifester, par sursaut et comme en équilibre sur le langage qui l'entoure, un vrai lyrisme. Sûrement est-ce là ce "cri de douleur aiguë, comme une corde de violoncelle qui se brise" dont parle Huysmans à propos de Corbière. Et, l'on peut

poursuivre la métaphore: il faut qu'un violoncelle se brise pour qu'éclate enfin cette sincérité du poète, et ce violoncelle pourrait être le cliché romantique.

Un jeu polyphonique est donc à l'origine du renouvellement lyrique créé par Corbière. Mais ce qui va également nous intéresser là-dedans, c'est la crise identitaire qui résulte de ce déséquilibre dont le balancement entre lyrisme et dérision témoigne. Car, dès le début du recueil, après le poème-dédicace "Le Poète & la Cigale", où est invoqué la Muse personnelle du poète, le poème "Ça?" vient poser la question de la définition de l'œuvre, de sa qualité, de sa position dans la littérature, de sa valeur. Un peu plus loin, le poème "Epitaphe" tente cette fois d'établir un portrait du poète, qui ne parvient à se dessiner que comme un lieu de contradictions, de contrastes déchirants, ou bien ne se définissant que par la négative. Ce questionnement de l'identité va planer sur tout le recueil, et nous amènera aussi à réfléchir à la question "qui parle?" Or, comme l'a remarqué Henri Thomas, à partir du milieu du recueil, ce que Rimbaud nommait la "poésie subjective", soit l'expression d'un moi délimité dans le temps et l'espace (ce qu'il faudra tout de même nuancer à propos de Corbière), disparaît peu à peu, pour laisser place à une autre poésie: celle d'une terre, d'un peuple et d'un mode de vie, dans les sections "Armor" et "Gens de mer", celle d'une voix onirique comme désincarnée dans les "Rondels pour après". C'est-ce que nous appellerons avec Henri Thomas un phénomène de "dépossession".

Nous démontrerons alors que dans *Les Amours jaunes* s'opère un vrai bouleversement de la situation d'énonciation, habituellement peu relevé par ses lecteurs.

Nous ne négligerons pas, pour y parvenir, une autre dimension de l'écriture de Corbière, qui en fait, comme l'affirme André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir*, un précurseur du Surréalisme.³ "Corbière doit être le premier en date à s'être laissé porté par la vague des mots qui, en dehors de toute direction constante, expire chaque seconde à notre oreille et à laquelle le commun des hommes oppose la digue du sens immédiat" dit toujours Breton, faisant par là de Corbière un précurseur également de l'écriture automatique. Cette idée a pu être infirmée par certains témoignages, évoquant le travail acharné, minutieux de Corbière pour densifier son vers. Cependant, travail ou spontanéité, c'est là un souci d'ordre génétique et biographique qui ne concerne pas tant notre étude; mais la force et la densité auxquelles parvient le vers corbiérien,

3- *Anthologie de l'humour noir*, André BRETON, Le Livre de Poche, 2002, pp.202-203.

cela participe également de son originalité profonde. Car nous verrons dans notre étude, combien l'emploi de jeux de mots, de calembours, poussant jusqu'à créer une langue absconse, un "à peine français" (comme le fait remarquer Huysmans), relève effectivement d'opérations inconscientes. Et peut-être pourrons-nous percevoir aussi la mise en œuvre de mécanismes inconscients de la langue même, dans une écriture qui avance par jeux d'homonymie, d'étymologie, par associations et références.

Notre étude se divisera en deux parties. La première s'articulera autour des problèmes que pose la mise en perspective de l'œuvre au sein de l'histoire littéraire. Ses rapports ambigus au Romantisme et à son siècle dénotent en effet un premier aspect du problème identitaire que nous nous attacherons à démêler. De plus, l'étonnante multiplicité des influences en fait une poésie insolite, aussi proche de celles de François Villon, de certains poètes baroques, ou même de Musset (quoiqu'il pût par ailleurs le juger sévèrement) que de celles de Baudelaire ou de ses contemporains. Or, à cette diversité d'influences répond aussi une dimension polyphonique de sa poésie: et c'est autour de la question des voix dans les *Amours jaunes*, et de leur rapport à la construction identitaire du poète, que nous agencerons notre seconde partie.

En étudiant tout d'abord le jeu polyphonique qui caractérise le recueil, nous serons amenés à en dégager les conséquences concernant la situation d'énonciation, rendue complexe par l'éclatement du sujet en multiples voix.

Mais l'étude de la polyphonie à l'œuvre ne suffira pas forcément à rendre compte de l'ambiguïté fondamentale qui s'attache quasiment au moindre vers corbiérien. C'est pourquoi nous parlerons d'une poésie "hybride". Par hybridité, nous entendons la cohabitation dans un même discours, dans un même vers, de deux instances énonciatrices, de deux intentions discursives inextricablement fondues l'une avec l'autre. Cette hybridité nous permettra de relever une autre évolution de la situation énonciative: l'entremêlement du poète à toute altérité évoquée dans sa poésie, par une opération d'alliance des voix divergentes; nous nous appuierons pour cela sur une pièce souvent acclamée du recueil, "La rhapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne".

Enfin, c'est la dimension "pré-surréaliste" qui nous intéressera, la part d'inconscient dans l'écriture corbiérienne, ce que nous appellerons avec Breton l'"automatisme verbal". Cela nous permettra pour finir de mettre en place l'idée d'une "dépossession" du sujet poétique, aboutie peut-être dans la dernière section du recueil, à la fois la plus mystérieuse et la plus apaisée, celle des "Rondels

pour après".

I - Une place dans l'histoire littéraire

La position de Tristan Corbière au sein de l'histoire littéraire demeure en bien des points insolite. Il appartient à une génération de poètes dont tous les noms participèrent d'une modernité poétique, des plus célèbres, Rimbaud, Verlaine, Lautréamont, Mallarmé, à certains plus discrets, tels Charles Cros, Germain Nouveau, Jules Laforgue ou autres symbolistes. Le cas de Corbière n'en demeure pas moins ambigu, tant par son apport que par ses influences. On ne peut pas dire que sa remise en cause de l'acte de création poétique soit aussi radicale que celles que Rimbaud ou Mallarmé proposent. N'abandonnant pas la versification, poursuivant dans une certaine mesure la posture romantique du poète marginal, parfois élégiaque, sa position vis-à-vis du Romantisme demeure équivoque. Mais ce Romantisme n'est pas le seul ascendant des *Les Amours jaunes*. Une multitude d'influences variées, voire peu compatibles a priori, nourrissent, enrichissent mais aussi d'une certaine manière éparpillent de manière déstabilisante l'œuvre de Corbière, qu'il qualifie lui-même de "mélange adultère de tout".

I.1. La relation de Corbière au Romantisme et à l'évolution de la poésie

Les Amours jaunes, parus en 1873, s'inscrivent au cœur d'un bouleversement général de la conception de poésie. La même année, paraissent au moins deux ouvrages importants, *Le Coffret de santal* de Charles Cros et surtout *Une saison en enfer* de Rimbaud, cependant que Verlaine, depuis sa prison, établit le recueil des *Romances sans paroles*. Corbière n'est certainement pas au courant de ces événements littéraires (mais il n'est pas le seul) et même, plus généralement, semble peu s'intéresser à ses contemporains. Pourtant, il développe une forme poétique rejoignant en bien des points différents aspects de la "modernité" qui s'échafaude dans ces années charnières de l'histoire littéraire.

Pour mieux analyser l'originalité du recueil des *Amours jaunes*, nous tenterons de présenter l'évolution globale de la poésie à l'époque de sa publication, afin de le confronter au contexte général dont il est issu, consciemment ou non.

I-1.a. Une génération du renouvellement

Tandis que les grandes années du Romantisme français touchaient à leur fin, et alors que le mouvement du Parnasse opposerait bientôt à l'effusion lyrique la perfection formelle et le fameux idéal de "l'art pour l'art" préconisé par Théophile Gautier, Baudelaire, à cheval sur ces deux tendances et précurseur de ce qui sera le Symbolisme, condensa dans son œuvre tous les enjeux poétiques majeurs de la seconde moitié du siècle, dès la parution des premières *Fleurs du mal* (1857). Renouvelant la poésie française par son remaniement inspiré et virtuose de toutes les formes traditionnelles autant que par les thèmes nouveaux qu'il y introduisit, ou du moins qu'il exploita plus qu'aucun avant lui (le beau dans la laideur, la ville moderne, le Spleen et l'Idéal, les "correspondances"...), il cristallisait également la figure du "poète maudit", illustrée par les sorts tragiques d'Edgar Poe ou de Gérard de Nerval, qu'il admirait. Sans renier pour autant la maîtrise formelle et l'enseignement de ses prédécesseurs, il se fera le chantre de toute la poésie moderne. L'équilibre harmonieux entre la forme, l'émotion et l'idée font de lui un classique presque au sens où l'entendait le XVII^{ème} siècle, alors même qu'il constitue l'avant-garde de son temps. En cela, ses héritiers pourront se diriger tout autant vers une recherche formelle assumée (avec le Parnasse, mais aussi, en un sens, avec Mallarmé et jusqu'à Valéry) que dans une exploration plus radicale de l'expression poétique (avec Rimbaud, Lautréamont et plus tard le Surréalisme).

Il est évident que l'influence de Baudelaire sur Corbière fut décisive. La composition de leurs recueils est comparable (composition thématique et non chronologique; reprise du titre du recueil pour intituler une section; une section finale consacrée à la mort); dans leurs œuvres, la relation amoureuse y est souvent plus violente qu'un duel; Paris y est un même lieu de débauche, de misère, d'errance. Toutefois, l'audace de Baudelaire vis-à-vis de la poésie classique, touchant au fond comme à la forme, est poussée à l'extrême par Corbière, jusqu'à une dépoétisation qui peut-être était déjà en germe dans *Les Fleurs du mal*, comme dans certains poèmes de Hugo, mais qui était loin d'être aussi ostentatoire que chez Corbière. Par ailleurs, Baudelaire est présent dans de nombreux traits parodiques des *Amours jaunes* (il est cité parmi les poètes malades dans "Un jeune qui s'en va"; "Bonne fortune et Fortune" parodie "A une passante"; "La pipe au poète", "Duel aux camélias" contiennent également des échos des *Fleurs du mal*, etc.). Il est clair, cependant, que *Les Amours jaunes*, quoiqu'il s'y mêle une variété frappante d'influences, n'en descendent pas moins de la poésie baudelairienne.

Puisqu'il s'agit, dans ce bref panorama poétique, de montrer la tendance de la génération de Corbière à rejeter un certain nombre d'idées ou de formes poétiques traditionnelles, notons que l'école dite du Parnasse s'est fondée en réaction au Romantisme et à ses effusions lyriques, dont on constate les excès chez un Lamartine ou un Musset, alors que le Romantisme lui-même (le Romantisme français) opposait l'importance du sentiment et de l'émotion à la raison pragmatique héritée du XVIIIème siècle. On peut donc dire que l'évolution de la poésie française au XIXème siècle, bien plus qu'au cours des siècles précédents, s'opère par des rejets successifs du passé, par contre-mouvements.

En 1873, le Parnasse est encore en vogue dans le milieu littéraire parisien, pourtant, quoique le dernier volume du *Parnasse contemporain* paraîtra en 1876, ce mouvement est déjà supplanté par quelques poètes originaux, y compris certains s'en réclamant de près ou de loin, dont l'importance n'apparaîtra qu'ultérieurement. Nous nous arrêterons sur les quatre figures dites aujourd'hui majeures de cette époque: il s'agit bien sûr de Verlaine, Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé.

Commençons par évoquer l'œuvre de Mallarmé, bien qu'elle soit la plus tardive à s'épanouir, car elle est probablement la plus éloignée de celle de Corbière. L'idée fondamentale chez lui du poème comme monde clos qui ne renvoie qu'à lui-même est à peu près étrangère aux *Amours jaunes*. On peut dire que Mallarmé, qui écrivit dans le *Parnasse contemporain*, pousse plus loin encore l'idée de l'art pour l'art. La réalité, les choses ne sont plus que des illusions éphémères que seule une organisation poétique du langage permet de dépasser afin que s'y révèle l'univers symbolique, la profondeur cachée du monde. Assez tôt, donc, tout lyrisme disparaît de sa poésie, qui ne cherche plus à exprimer l'intériorité du poète (c'est ce qu'il appelle sa "disparition élocutoire"), mais tend à mettre en scène le néant du monde (tentative paradoxale), ce néant qui est peut-être ce que Baudelaire appelait la "ténébreuse et profonde unité" dans le sonnet des "Correspondances". La religion est remplacée par l'Art, l'univers par la narration qu'en fait le Poète; l'idée orientale ou schopenhauerienne de l'irréalité du monde est adoptée par Mallarmé, non pour parvenir à la contemplation mystique ou à un pessimisme existentiel, mais à l'Idéal symboliste, formulé dans la célèbre sentence: "Le monde est fait pour aboutir à un beau Livre." Ce sont des fragments de ce "Livre" que s'appliquera, toute la fin de sa vie, à écrire Mallarmé. Certains poèmes de Corbière présentent également le monde comme un théâtre d'illusions, dont

lui-même est d'ailleurs la victime: "Il voyait trop. - Et voir est un aveuglement." Mais nul ne semble capable de percevoir le réel:

""Ne sommes nous pas là, sans peintre, ni poètes!...

Quel vitrier a peint! quel aveugle a chanté!...

Et quel vitrier chante en raclant sa palette,

Ou quel aveugle a peint avec sa clarinette!

Est-ce l'art..."

- Lui resta dans le Sublime Bête

Noyer son orgueil vide et sa virginité."

C'est peut-être là, où le poète corbiérien renonce, s'abandonne au silence, que Mallarmé, lui, commence à "creuser le vers". A la quête démente de dire le "Néant", Corbière opposerait son scepticisme et sa désinvolture (on remarque toutefois son utilisation de la majuscule, semblable à celle de Mallarmé, qui confère au substantif un sens "absolu", idéal, procédé fréquent dans *Les Amours jaunes*).

D'un point de vue purement formel, Corbière peut, comme Mallarmé, avoir recours à l'autoréférence, comme dans "I Sonnet"; mais c'est généralement de manière ironique, pour déjouer la rhétorique des formes traditionnelles. Par ailleurs, le porte-parole des "Gens de mer", des parias, des bretons misérables, ne saurait longtemps tenir la position abstraite, idéaliste qui caractérise Mallarmé.

Remontons dans le temps avec Verlaine, dont la poésie n'est pas tout-à-fait étrangère à celle du grand Symboliste (qui lui consacra d'ailleurs un "Tombeau") en ce qu'elle se fait musique, suggestion pure, sans toutefois prétendre à la même dimension cosmique. Le fameux "Art poétique", écrit en 1874 et publié dix ans plus tard dans *Jadis et Naguère*, expose bien le démarcage de Verlaine vis-à-vis du Parnasse, notable dès ses premiers recueils:

De la musique avant toute chose, [...]

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!

[...] Ô qui dira les torts de la Rime?

Quel enfant sourd ou quel nègre fou

Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?

S'opposant malicieusement à une poésie trop savante et technique (la sienne l'est en fait davantage qu'il n'y paraît), il n'est pas étonnant qu'il dise à propos de Corbière dans *Les Poètes maudits*: "Comme rimeur et comme prosodiste, il n'a rien d'impeccable, c'est-à-dire d'assommant." (bien qu'il ne considère peut-être pas le travail de déconstruction qui se cache sous cette légèreté).

Chez Verlaine comme chez Corbière, la forme n'est jamais une fin en soi, elle portera toujours un sentiment, une émotion, un souffle. Notons aussi que tous deux semblent trouver du charme aux formes populaires, dont on trouve trace dans leurs poèmes; goût partagé par Rimbaud, préférant lui aussi aux "célébrités de la [...] poésie moderne", les "livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs".

Arthur Rimbaud, qui commence par envoyer ses premiers poèmes à Théodore de Banville, reniera bien vite l'idéal parnassien que ce dernier représentait alors, autant qu'il calomnierait les excès romantiques (symbolisés selon lui en Alfred de Musset, avec "sa paresse d'ange", ses "contes et proverbes fadasses".) Sa fameuse lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, dite "du voyant", indique une voie pour la poésie, qu'on pourrait résumer par les vers célèbres de Baudelaire: "Plonger au fond du gouffre, enfer ou ciel, qu'importe,/ Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*." ("Le Voyage"). Toujours dans sa lettre, Rimbaud dit à propos du poète: "si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe". Les *Illuminations* rendront compte de cet effort presque surhumain, interrompu par l'abandon de toute littérature, après avoir été confronté au plus douloureux désarroi tant la poésie et la vie furent chez lui inséparablement mêlées.

Bien loin du Parnasse autant que de l'effusion sentimentale (ou de ce qu'il appelle "poésie subjective"), Rimbaud aura donc conféré une autre visée à la poésie: l'invention d'une langue qui "sera de l'âme pour l'âme", d'un "verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens" (entendons, peut-être: toutes les perceptions autant que toutes les significations); quête vaine selon le bilan désabusé que constitue "Alchimie du verbe" dans *Une saison en enfer*, mais qui

sera poursuivie par un nombre incalculable de ses successeurs admiratifs, tout au long du XXème siècle.

Des parallèles s'établissent facilement entre Rimbaud et Corbière: tous deux précoces, auteurs d'un œuvre brève et dense, parfois violente, d'une grande inventivité verbale, ils partagent également le goût pour la satire et la provocation. Cependant, la dimension onirique et visionnaire d'une grande partie de l'œuvre rimbaldienne (en particulier à partir de 1872) est peu présente chez Corbière. Les attitudes visionnaires, prophétiques, si elles ne sont pas absentes des *Amours jaunes*, sont vite contrebalancées par leur scepticisme et un recours volontairement réducteur au plus bas prosaïsme. La "Litanie du sommeil" présente toutefois une exception notable, et pourrait être qualifiée de poème "voyant" selon la terminologie rimbaldienne.

Il serait intéressant de comparer la dernière formule d'"Alchimie du verbe": "Cela s'est passé. Je sais à présent saluer la beauté." (interprétée généralement comme un adieu à la poésie), au dernier vers du poème liminaire "Ça?" de Corbière: "L'art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art."

Autre poète de la rupture, tout aussi radical dans sa vision poétique que Rimbaud, Isidore Ducasse, alias Lautréamont, en deux années seulement, avant de mourir en 1870 à l'âge de vingt-quatre ans, fait paraître une œuvre qui, pour passer d'abord inaperçue, bouleversera toute la littérature à venir. Les deux seuls ouvrages qui la composent ont pu cependant paraître en contradiction l'un avec l'autre.

Si *Les Chants de Maldoror* (1869), se présentent comme une exaltation du Mal, en inventant une prose déchaînée, tortueuse, pleine d'images inattendues, de comparaisons irrationnelles et traversée par un humour déroutant, les *Poésies* (volumes I et II, tous deux parus en 1870), sans tout à fait abandonner ce style, mais construites autour de considérations sur la poésie et s'enrichissant, dans le deuxième volume, de très nombreuses citations détournées, s'appliquent à défendre une littérature de la vertu et de l'affirmation.

Albert Camus, dans *L'Homme révolté*⁴, interprète cette évolution de la révolte à l'acceptation comme un remord de l'auteur et un retour au conformisme; les écrivains de *Tel Quel* (en particulier Philippe Sollers) y perçoivent au contraire une ligne cohérente, faisant des *Chants* un réquisitoire oblique et sarcastique contre le Romantisme et tout le XIXème siècle, théorisé et continué dans les *Poésies*.

4- "Lautréamont et la banalité", *L'homme révolté*, Gallimard Folio, 2000, pp.110-117.

Là encore, brièveté de l'œuvre, densité, révolte, précocité unissent l'œuvre de Ducasse et celle de Corbière. La critique des poètes "malades" (notamment visible chez Corbière dans le poème "Un jeune qui s'en va", que nous regarderons de près dans la partie suivante) rapproche d'autant plus les deux poètes, ainsi que leur recours très fréquent à la citation et à la parodie. L'incongruité de l'image poétique est cependant plus extrême chez Lautréamont (par exemple ses fameux "beau comme..."); de plus, contrairement à celui-ci, Corbière, comme nous le verrons, n'abandonne pas complètement l'idée d'une expression personnelle plus douce et sentimentale que les imprécations paroxystiques de Maldoror.

Nous pouvons donc constater les nombreux aspects de l'œuvre de Corbière, qui la relie à des contemporains dont il n'avait absolument pas connaissance. L'ironie, la distance prise par rapport aux romantiques, l'élargissement du vocabulaire poétique et une très forte énergie juvénile, autant d'aspects qui l'associent notamment à Rimbaud et Lautréamont. Cependant, son avancée dans la conception de la littérature apparaît aujourd'hui moins radicale que celle de ses deux contemporains, surtout en ce qui concerne son rapport au Romantisme, toujours ambivalent, comme nous allons le voir. Notons cependant que cette ambivalence, malgré tout, demeure dans une certaine mesure le lot de tous ces écrivains "fin de siècle" pour qui Baudelaire est un trait d'union entre eux et le Romantisme. Et ce, peut-être, jusqu'au mouvement surréaliste, que Breton lui-même dira être "la queue du Romantisme"⁵.

I- 1.b. Corbière: une position ambiguë

A présent, analysons de plus près le rapport de Corbière à ses grands prédécesseurs du dix-neuvième siècle, qui, quoique maltraités, raillés, parodiés, n'en constituent pas moins un point de départ pour la conception des *Amours jaunes*, ne serait-ce que parce que la critique et le sarcasme prennent une grande place dans l'œuvre. Nous établirons notre réflexion autour du poème "Un jeune qui s'en va", que l'on trouve dans la deuxième section du recueil (intitulée, comme lui, "Les Amours jaunes"), car il nous semble témoigner de toute la complexité de cette problématique.

5- André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard Folio, 2005, p.102.

Ce poème, pour un lecteur moderne, remplit une fonction similaire à celle de la "lettre du voyant" de Rimbaud ou des premières *Poésies* de Ducasse: par la liste d'auteurs qu'elle établit, elle permet d'éclairer le point de vue que porte sur eux le poète, et nos trois "maudits" ont ceci en commun qu'ils sont extrêmement critiques, incisifs et railleurs envers leurs aînés. En même temps, le choix des poètes critiqués n'est pas anodin, car c'est aussi par rapport à eux que du même coup leurs détracteurs situent leurs propres œuvres. Il s'agit dans les trois cas d'évoquer presque exclusivement des poètes se rattachant, de près ou de loin, au Romantisme. Corbière dénonce également des clichés liés à la poésie. Il commence par une satire du poète "bohème" (en fait, esclave des représentations), qui choisit frivolement sa "noble" sa vocation :

"Oh le printemps! Je veux écrire!
Donne-moi mon bout de crayon
- Mon bout de crayon, c'est ma lyre-
Et - là - je me sens un rayon.

Vite!... j'ai vu, dans mon délire,
Venir me manger dans la main
La Gloire qui voulait me lire!
- La Gloire n'attend pas demain.-"

La "Muse vénale" (déjà évoquée dans les sonnets qui composent "Paris") est également dénoncée: la poésie est corrompue par la Gloire puis par la cupidité. Les poncifs se succèdent: exotisme toc, poésie pastorale, patriotisme, désespoir du poète égaré par sa Muse:

"Sultane, apporte un peu ma pipe
Turque incrustée en faux saphirs,
Celle qui *va bien à mon type*...
[...]
Et nous irons dans la prairie
Pêcher à la ligne tous deux,
Ou bien *mourir pour la patrie!*...
- Tu sais, je fais ce que tu veux."
[...]

- Pour vivre, il faut bien travailler...
- Non! mourir... La vie était belle
Avec toi! mais rien ne va plus...
A moi le pompon d'immortelle
Des grands poètes que j'ai lus!"

Puis commence l'énumération sarcastique des "grands malades" du dix-neuvième siècle, autour du lieu commun du "Poète mourant" (titre d'un long poème de Lamartine). Il y mêle également Rolla, personnage de l'œuvre éponyme de Musset (1833), personnage qui finit par se suicider, tandis que Musset finit à l'Académie française (élu en 1852), ce qui explique le vers: "Décès: Rolla: - l'Académie.", dont le tour elliptique renforce la férocité satirique. Les poètes cités sont tous liés à la maladie, à la mort, soit par leur œuvre (Musset, Lamartine, Baudelaire, Byron...) soit par leur vie (Henry Murger, Hégésippe Moreau, tous deux morts de maladie liée à la misère; le hors-la-loi Lacenaire, qui laissa des poésies, André Chénier, tous deux guillotins, etc.) ce qui inspire à Corbière la formule: "J'en ai lu mourir!" (parodiant un vers de Hugo dans *Les Orientales*: "Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles!"). Ou encore ce quatrain:

"Métier! Métier de mourir...
Assez, j'ai fini mon étude.
Métier: se rimer finir!...
C'est une affaire d'habitude."

Ainsi, comme Ducasse dans les *Poésies*, Corbière rejette le pathétique ostentatoire attaché à la tradition romantique; il dénonce surtout que ce pathos soit source de gloire, même posthume; c'est donc le cliché du "poète maudit" qu'il récuse... Et pourtant, n'en sera-t-il pas lui-même un figure type? Mais le poème ne semble justement pas exclure ce paradoxe, et c'est ce qui nous pousse à y déceler l'ambivalence qui plane sur tout le recueil. Par exemple:

"Puis un tas d'amants de la lune,
Guère plus morts qu'ils n'ont vécu,
Et changeant de fosse commune
Sans un discours, sans un écu!"

Ce quatrain évoque les nombreux poètes suivant la mouvance, atteints, eux aussi, du "mal du siècle", mais parfaitement oubliés. Le sarcasme est ici doublé d'une certaine compassion, et l'on peut même deviner une certaine douleur: Corbière sait bien que la vanité d'un tel destin lui est également échue (il n'a pas connaissance de *sa* gloire posthume).

L'ironie des *Amours jaunes* est complexe, la strophe que nous venons de citer en témoigne (elle "rit jaune"...). Mais que dire de certains passages qui, lus indépendamment du reste, trouveraient leur place parmi des vers plus personnels, moins empreints d'ironie. Ainsi ces quelques quatrains:

"Et viens sur mon lit de malade;
Empêche la mort d'y toucher,
D'emporter cet enfant maussade
Qui ne veut pas s'aller coucher.

Ne pleure donc plus, - je suis bête -
Vois: mon drap n'est pas un linceul...
Je chantais cela pour moi seul...
Le vide chante dans ma tête...
[...]
Sentir sur ma lèvre appauvrie
Ton dernier baiser se gercer,
La mort dans tes bras me bercer...
Me déshabiller de la vie!..."

L'étrange métamorphose de la Muse en figure tendre, maternelle, à la fois rassurante et liée à la mort, rend ces vers étrangement touchants (ils évoquent inévitablement la dernière section, "Rondels pour après"). Il semblerait qu'aux moments les plus inattendus, au milieu des railleries, des révoltes, le masque grimaçant tombe soudain et qu'une voix plus fragile, douloureuse, puisse, discrètement, se faire entendre. Or cette voix, bien qu'elle possède son inflexion, sa tonalité propres, demeure rattachée à la tradition lyrique, à l'expression du sentiment, et, qui plus est, elle est celle d'un poète malade: justement la figure critiquée dans les autres strophes. C'est là tout le paradoxe.

Cette double posture, qui est aussi double imposture (puisqu'aucune des deux positions n'est pleinement assumée), est l'essence même de l'écriture corbiérienne, son déséquilibre

fondamental; mais elle en est aussi sa condition.

Critiquer le Romantisme, pour Corbière, c'est critiquer ses excès, ses clichés, son manque d'authenticité; mais lui-même ne tend à autre chose qu'à un certain idéal romantique: exprimer son intériorité dans une langue qui la traduirait au mieux. En d'autres termes, s'il condamne la poésie romantique, c'est au nom de ce même romantisme. Il en dénonce les faux semblants, mais partage le même rêve d'expression lyrique.

Or, nous l'avons vu, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, quant à eux, abandonnent ce rêve, pour lui en substituer d'autres. D'un point de vue métalittéraire, c'est là que nous situerions la distinction fondamentale entre Corbière et la poésie "moderne", du moins telle qu'elle fut continuée en France au cours du vingtième siècle.

Cependant, nous verrons à présent comment l'originalité de Corbière ne se limite pas à un balancement entre grimace et lyrisme, sarcasme et mélancolie. Les sources diverses qui influencèrent son œuvre en font aussi un objet à part dans l'histoire de la littérature.

I.2. Les Amours jaunes: un "mélange adultère de tout"

Si son influence ne fut pas aussi considérable que celle des poètes que nous venons de mentionner, ni sa culture aussi vaste (au vu de l'érudition précoce des deux autres poètes "maudits", Rimbaud et Lautréamont), l'œuvre de Corbière ne constitue pas moins un brassage d'influences, de niveaux de langues, de tonalités peut-être plus variés qu'aucun d'eux. Il n'y a qu'à comparer les poèmes "parisiens" ("Paris", "Bonne fortune et fortune"...); ceux que l'on pourrait qualifier de "bohèmes", qui chantent la liberté et la marginalité du poète ("Epitaphe", "Décourageux", "Paria"...); les poèmes d'amour (toujours "jaune"...), s'apparentant à diverses formes pittoresques (moyenâgeuses, ronsardiennes, "espagnolades", etc.) ou post-baudelairiennes ("A l'éternel Madame", "Féminin singulier"); l'onirisme de "Litanie du sommeil"; les poèmes marins de "Gens de mer", dont certains échos se rencontrent dans les autres sections; les poèmes "bretons" de la section "Armor"; et enfin les mystérieux rondels, délicatement articulés, de la dernière section. Quoiqu'une énergie, une façon reconnaissable soient communes à tout le recueil, sa diversité peut toutefois paraître déconcertante.

Nous synthétiserons ici les influences indépendantes de la mode romantique dont nous avons déjà parlé (quoique, là encore, il faille nuancer: Hugo ou Musset, par exemple, ayant eux aussi eu

recours à des formes pittoresques que reprend Corbière).

Tout d'abord, nous traiterons de l'influence non négligeable que Tristan (né Edouard-Joachim) reçut de son père Edouard Corbière, et plus largement de la littérature marine, dont la section "Gens de mer" contient quelques chefs-d'œuvre du genre.

I.2.1. L'influence d'Edouard Corbière et la verve marine

Nous ne nous attarderons pas longtemps sur les éléments purement biographiques de l'un et l'autre des Corbière, disons seulement que son père, après de nombreux voyages notamment aux Antilles et en Martinique, publia plusieurs romans de marine, en particulier *Le Négrier* (nom que Tristan donna à son bateau) et *Les Pilotes de l'Iroise*, tous deux parus en 1832. Ils eurent un certain succès commercial et placèrent la barre haute pour Tristan, lorsque celui-ci, à son tour, voulut dépeindre la vie des marins. Notons que *Les Amours jaunes* sont dédiés "A l'auteur du *Négrier*", ce qui rend d'autant moins superflue cette brève présentation des rapports qu'entretiennent les œuvres des deux Corbière.

La figure du navigateur et le langage des marins seront ici les deux points autour desquels nous articulerons notre parallèle.

Il semble que, comme le fera plus tard son fils, Edouard Corbière attribue à cette confrérie une dimension politique et ontologique à part, les idéalisant au détriment de la bourgeoisie conformiste (bourgeoisie à laquelle, pourtant, il se ralliera avant la naissance de Tristan). En témoignent ces quelques lignes extraites du *Négrier* citées par Christian Angelet⁶:

"Quelle race d'hommes que les corsaires! Quelle étrange exception ils présentent au milieu du genre humain!... Délices de l'amour, jouissances plus vives de l'ambition satisfaite, hasards inattendus de la fortune, vous n'êtes rien pour celui qui a épuisé sur mer cette vie, que toute la puissance des efforts humains dispute sans cesse aux plus grands dangers qu'un être puisse courir et aux plus terribles impressions qu'une âme puisse éprouver. Ce n'est que dans les vicissitudes attachées à la carrière du marin que l'homme peut se faire une idée de tout ce qu'il est susceptible de sentir. A terre, la plupart des gens meurent sans avoir pu mettre à l'épreuve toute la sensibilité de leur organisation et sans avoir senti frémir les dernières fibres de leur corps. Mais à la mer... Ce n'est que là que l'homme est tout l'homme."

6- *Les Amours jaunes*, édition de référence, "Préface", p.18.

On retrouve là une idée qui sera omniprésente dans la section "Gens de mer". Notons qu'un esprit polémique vis-à-vis des poètes romantiques, et particulièrement de Victor Hugo dans le cas d'Edouard, lie également les deux Corbière. Or c'est également un poncif hugolien que cette idéalisation des marins; qu'on pense aux *Travailleurs de la mer* (1866), ou au célèbre "Oceano Nox" (dans *Les Rayons et les Ombres*, 1840). Justement, ce dernier poème est cité en exergue de "La fin", dans *Les Amours jaunes*, après quoi Tristan ironise sur le regard de Victor Hugo, qui poétise la vie marine sans avoir pris la peine de s'y pencher réellement ou suffisamment, et usant de clichés sans liens avec la réalité: ainsi Tristan s'approprie-t-il les idées de son père. "L'homme total" que voudrait être Hugo est supplanté par les marins, qui, eux, ne recherchent pas la postérité, et se confrontent directement au hasard et aux éléments, dans la vie comme dans la mort, ainsi que le suggèrent ces vers où les deux états semblent se superposer:

...Qu'ils roulent infinis dans les espaces vierges!...
Qu'ils roulent verts et nus,
Sans clous et sans sapin, sans couvercle, sans cierges...
- Laissez-les donc rouler, *terriens* parvenus!"

Les *terriens* sont des "parvenus": ils ne méritent pas leur tranquillité, leur confort, car ils n'endossent pas pleinement la condition humaine, dont la vie sur la mer devient la métaphore.

Cependant, si la filiation des Corbière est ici apparente, elle s'arrête là où commence l'idéalisation excessive du père. C'est que Tristan ne tombe dans aucune complaisance vis-à-vis de ces brutes au destin certes mouvementé mais dénué de sens. Comme celle du vagabond poète, leur liberté est à double tranchant: si elle leur confère une supériorité sur les hommes "domestiqués", elle en fait aussi des parias, des exclus dont la mort n'affectera aucunement la société.

Edouard Corbière poussa assez loin son expérience de la navigation et de la marginalité qu'elle entraîne (il fit de la prison en France, en Angleterre; fut mêlé, selon certains témoignages, à la traite des Noirs), cependant il n'aura aucun mal à réintégrer la société conventionnelle, après avoir acquis un capital honorable. En cela, on peut penser que Corbière fils poussera plus loin l'identification aux rejetés de la société que sont les gens de mer authentiques, souvent hors-la-loi, sans attache, sans retour possible à la civilisation urbaine, assimilant du même coup le poète et le

marin, tous deux maudits irrémédiablement. Cet amalgame enrichit de façon notable la figure du poète dans *Les Amours jaunes*, sur laquelle nous aurons à revenir.

D'un point de vue plus technique, le travail d'écriture de Tristan s'inspire évidemment de celui d'Edouard. Mais selon l'unanimité des critiques, Corbière, là aussi, va plus loin que son père, maltraite davantage la langue française afin de l'adapter au parler marin, tant syntaxiquement que lexicalement. Cela peut s'expliquer en partie par la forme choisie par Tristan: la poésie est généralement plus ciselée, plus dense que la prose; mais l'on se rend bien compte que celle des *Amours jaunes* l'est tout particulièrement. D'ailleurs, même dans les deux proses de lui que l'on a retrouvées ("Casino des Trépassés" et "L'Américaine"), qui se rattachent exclusivement à la dimension régionale et maritime de son œuvre, le style est tout aussi brillant, audacieux, regorgeant d'argot marin, de calembours, d'effets pittoresques: autant de caractéristiques de sa poésie transposées avec succès dans la prose.

Celle-ci, comme certains morceaux de "Gens de mer", s'avance tellement loin dans la déconstruction de la syntaxe, l'emploi de l'argot, qui portent parfois le texte à la limite de l'opacité, qu'elle peut annoncer sous plusieurs aspects, avec plus d'un demi-siècle d'avance, l'écriture de Céline (lui aussi fasciné par les marins et la navigation), notamment dans certaines pages de *Guignol's Band* (1943).

La littérature marine, à laquelle Corbière est souvent, et parfois trop exclusivement rattaché, représente donc malgré tout une part importante de son originalité, mais non pas seulement en tant que sujet à traiter, car elle dût également façonner dans son esprit un modèle paradoxal d'homme accompli, quoique marginal, dont on peut trouver une illustration dans "Renégat":

"Au diable même il n'a pas fait miséricorde.

- Hale encore! - Il a tout pourri jusqu'à la corde.

Il a tué toute *bête*, éreinté tous les coups...

Pur, à force d'avoir purgé tous les dégoûts."

I.2.b. Une grande variété d'influences

La conception de la littérature héritée du Romantisme et celle héritée d'Edouard Corbière semblent ainsi se mêler l'une à l'autre pour aboutir à une poésie "mâtinée". Mais, à ces deux sources majeures d'inspiration s'en ajoute, comme nous l'avons dit, une multiplicité d'autres, qui accentue la dimension composite de l'œuvre. Les matériaux littéraires qui nourrissent *Les Amours jaunes* sont puisés dans diverses formes, des plus contraignantes (sonnet, rondel) aux plus libres, et dans diverses traditions poétiques (poésie galante, médiévale, pittoresque). Nous survolerons ce panorama, qui achève de faire du recueil, comme le dit Corbière, un "mélange adultère de tout", et ce qui nous permettra, plus loin, de nous pencher sur la notion de polyphonie corbiérienne.

Le sonnet est la forme fixe la plus répandue des *Amours jaunes*, et Corbière semble se plaire à jouer avec la tradition. D'origine italienne (rendu célèbre par Pétrarque), il était très pratiqué en France aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, avant de perdre de son prestige au début de l'époque Romantique, au profit d'une forme permettant une plus libre expression, pour être réhabilité dès Théophile Gautier, Baudelaire puis le mouvement parnassien. Corbière se plaît à le détourner, le maltraiter (comme avait commencé à le faire Baudelaire), et met ce fruit d'une longue tradition poétique au service de sa poésie propre. Le célèbre sonnet renversé "Le crapaud" en est un bon exemple. Sa forme (les deux tercets avant les deux quatrains) contribue au sens du poème, puisque la chute: "Bonsoir - ce crapaud-là c'est moi", assimile le sonnet lui-même au chant de ce crapaud, ce qui donne à le relire, comme s'il avait fallu commencer par la fin. Mais surtout, au renversement du sonnet correspond celui de la figure du poète, qui de la position traditionnellement avantageuse, sublime, devient "rossignol de la boue". (Dans *La Légende des siècles*, Hugo, également défenseur du "Crapaud", n'avait pas poussé jusqu'à s'identifier à lui.) L'utilisation du sonnet par Corbière se fait parfois offensive, notamment dans "I Sonnet (avec la manière de s'en servir)", poème autoréflexif qui parodie les formalistes (on suppose que Corbière s'était penché sur les parnassiens) en réduisant le sonnet à une simple formule algébrique. Lisons par exemple le dernier tercet:

"- Je pose 4 et 4 = 8! Alors je procède,

En posant 3 et 3! - Tenons Pégase raide:

"Ô lyre! Ô délire! Ô..." - Sonnet! - Attention!"

Pégase, symbole de l'inspiration poétique, est dompté; ne reste qu'un lyrisme caricatural (l'anaphore des "Ô") muselé par une forme figée. On peut également lire un sonnet parodique dans "A une demoiselle (pour piano et chant)", opposant la musique sèche et scolaire d'une jeune pianiste à celle également sèche, mais voulue et investie, que prône le poète. En voici les deux derniers tercets:

"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...

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."

Quoique le sonnet serve encore une intention agressive, il ne parvient pas moins à faire entendre la voix et la poétique de Corbière. D'autres sonnets, comme "Duel au camélia" et "Fleur d'art", détournent la poésie galante, ou plutôt l'enrichissent de la verve acide corbiérienne. D'ailleurs, si l'on perçoit diverses traces du pétrarquisme du seizième siècle ou de la poésie précieuse du dix-septième dans *Les Amours jaunes*, c'est dans cet esprit, sinon de détournement parodique, du moins d'actualisation corbiérienne qui fait de l'amour courtois un amour "jaune", cruel et disharmonieux. Cela se fait sentir dès le titre du recueil, pouvant faire allusion aux *Amours* de Ronsard, quoique "amour" soit ici suivi d'un adjectif inattendu aux connotations dépréciatives, qui suggère aussi une certaine modernité "fin de siècle", et la perte des valeurs qu'elle suppose.

Nous pourrions ne pas trop nous éloigner de l'époque de Ronsard pour mentionner une éventuelle filiation (que ne relève quasiment pas la critique) entre les poètes baroques du début du XVIIème siècle et Tristan Corbière. C'est dans l'œuvre d'un autre Tristan, Tristan L'Hermite, que nous trouvons ces vers faisant étrangement écho à notre poète:

"C'est un des miroirs où le Faune

Vient voir si son teint cramoisi,
Depuis que l'amour l'a saisi,
Ne serait pas devenu jaune."

Ce quatrain, extrait de l'ode "Le promenoir des deux amants"⁷, paraît en 1638 dans *Les Amours de Tristan* (autre coïncidence frappante que ce titre). Il n'est pas impossible, après tout, que Corbière l'aie lu, et s'en fût souvenu, même inconsciemment.

Les rondels de la dernière partie du recueil se réfèrent à une autre tradition poétique. Ils ne sont pas absolument réguliers, mais cette forme, plus souple que celle du sonnet, tolère des variantes (elle doit comporter deux rimes, trois strophes et des termes répétés d'une strophe à l'autre); les "Rondels pour après" se composent, pour la plupart, de trois strophes de quatre, trois et cinq vers, en jeux de rimes assez libres. Corbière renoue ici avec une forme ancienne (quoiqu'au XIX^{ème} siècle, Gautier aie pu s'en servir avant lui), qui témoigne de son goût pour la poésie médiévale; Charles d'Orléans en a écrit parmi les plus célèbres. Cette forme brève, très musicale par sa reprise de mots ou d'expressions, permet aux derniers poèmes des *Amours jaunes* de rompre avec la brutalité des autres sections, d'ouvrir à plus de douceur et de musicalité dans un esprit presque verlainien.

Le poème "Laisser-courre", souvent qualifié de villonesque, est un autre exemple de forme aux résonances médiévales. Il se compose de quatre vers aux rimes embrassées suivis de deux vers à rimes plates. La formule "J'ai laissé..." qui rythme et structure le poème, évoque irrésistiblement celle de François Villon dans le *Testament*: "Item je laisse..." Par ailleurs, la tonalité du poème, son imagerie médiévale et bohème, ses calembours, rappellent également la figure du "poète voyou". Divers lecteurs ont d'ailleurs perçu en Corbière un successeur (le plus incontestable, pour certains) de Villon. Même si certains critiques modernes veulent réduire cette influence (en particulier Albert Sonnenfeld), celle-ci peut se justifier par plusieurs traits communs aux deux poètes: la pensée de la mort, très présente, et l'écriture d'un testament poétique ("Epitaphe", "Décourageux", "Paria" etc. chez Corbière); leur côté "bohème", marginal, revendiqué dans leur poésie; l'imaginaire catholique, soit détourné, soit récupéré dans un esprit simple et compatissant ("La Rapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne"); et bien sûr leur emploi de la langue, de l'argot et du parler populaire, des jeux de mots, des archaïsmes. Ezra

7- XVII^{ème} siècle, Collection littéraire Lagarde et Michard, Bordas, 1987, p.54.

Pound évoque l'extraordinaire et unique "vigueur" commune aux deux poètes.

Penchons-nous encore sur les "espagnolades" de Corbière, dont la plupart se trouvent dans la section "Sérénade des sérénades". Le titre en est une allusion cocasse au "Cantique des cantiques". Elle est la partie la plus ouvertement humoristique du recueil, et continue dans une certaine mesure l'oeuvre de Musset, qui écrivit de ces poèmes légers aux résonnances exotiques et notamment espagnoles. Cependant, la référence va aussi à l'art populaire: opérette, chanson. Quant au rapport de Corbière à Alfred de Musset, très critiqué (par le biais de la parodie surtout) à d'autres endroits du recueil, on peut dire qu'ici le pastiche peut aussi bien lui rendre hommage, étant donné que l'humour et la légèreté ne lui étaient pas étrangers.

"Chanson en *si*" illustre bien la tonalité, l'imagerie et le type de versification de toute une partie de l'oeuvre de Corbière, sûrement la moins sérieuse ou profonde, mais non la moins plaisante:

"Si j'étais noble Faucon,
Tournoîrais sur ton balcon...
- Taureau: foncerais ta porte...
- Vampire: te boirais morte...
Te boirais!

- Geôlier: lèverais l'écrou...
- Rat: ferais un petit trou...
Si j'étais brise alizée,
Te mouillerais de rosée...
Roserais!

[...]

Si j'étais un maigre Apôtre,
Dirais: "Donnez-vous l'un l'autre,
Pour votre faim apaiser,
Le pain-d'amour: Un baiser."
Si j'étais!..."

On remarque le goût de Corbière pour l'archaïsme, authentique ou même inventé: suppression du pronom, néologismes; orthographe ancienne pour "tournoîrais", "foncerais" pour "enfoncerais",

"roserais" pour "arroserais" (quoique cette dernière substitution soit plus ambiguë ; il pourrait s'agir d'un néologisme pour dire "mouiller de rosée")...

Plusieurs autres poèmes de Corbière évoquent la chanson, soit indirectement, par leur forme et leur musicalité, soit plus directement, par des indications de l'auteur. Celles-ci peuvent avoir un sens ludique, comme dans "A une demoiselle", sous-titré "pour piano et chant", ou dans "Laisser-courre", dont l'exergue nous dit: "Musique de: Isaac Laquedem". Isaac Laquedem est le nom du Juif errant de la légende; mais le poème s'inspire véritablement d'une chanson dont la versification est la même, et qui mentionne le personnage. Dans la partie "Armor", le poème "Cris d'aveugle" (très apprécié de certains lecteurs) contient également une indication musicale en exergue: "Sur l'air bas-breton *Ann hini goz*"; cet air, très mélancolique, existe vraiment et s'accorde tout-à-fait au poème.

Nous ne pouvons pas établir une liste exhaustive des influences multiples qui nourrissent et traversent le recueil. Il était toutefois important de mettre en valeur cette variété, pour mieux appréhender l'insolite de cette œuvre complexe, sa situation ambiguë dans l'histoire littéraire, ce qui nous permet désormais d'orienter notre étude vers la polyphonie à l'œuvre dans la poésie de Corbière, et les rapports qu'entretient cette polyphonie avec la question de l'identité du poète. Car l'ambiguïté dont nous venons de parler, le brassage d'influences aussi diverses, entraînent, ou témoignent d'une difficulté pour le poète à définir son œuvre, sa voix, son identité.

II - Polyphonie et "dépossession"

Après avoir un peu mieux cerné l'originalité de Corbière et les rapports qu'il entretient avec divers courants de la littérature française, nous réfléchirons donc à certaines implications plus théoriques et métalittéraires de son œuvre. La notion de polyphonie, formulée par son inventeur Mikhaïl Bakhtine, nous aidera à analyser cette poésie où s'entremêlent diverses voix, qui semblent se répondre dans l'esprit du poète comme autant de traits contradictoires d'une identité tiraillée. Car dans *Les Amours jaunes*, le niveau d'énonciation glisse non seulement d'un poème à l'autre mais aussi au cœur même de certains poèmes, rendant la situation du poète indécise, éclatée en divers points de vue, en divers masques.

Aussi, au-delà de l'idée de polyphonie, au-delà de ces différentes voix qui semblent s'exprimer en contradiction, avancerons-nous l'idée d'une poésie "hybride", où ce qui est dit semble toujours en déséquilibre, "mâtiné" d'autre chose: ainsi se mêlent lyrisme et ironie, compassion et cynisme, etc. Mais nous verrons que cette hybridité peut être aussi un moyen pour le poète de forger une voix neuve.

Enfin, nous envisagerons, avec Henri Thomas, l'idée de "dépossession" chez Corbière, qui découlerait selon nous des enjeux polyphoniques de son œuvre: dépossession d'une maîtrise "classique" de sa propre langue, dépossession d'une voix qui serait la sienne propre, dépossession d'une identité; mais, peut-être aussi, harmonie retrouvée, par les voix mêmes qui semblaient jusqu'alors l'altérer.

II- 1. Polyphonie des *Amours jaunes*

Mikhaïl Bakhtine⁸, inventeur de la notion de polyphonie en littérature, dit, dans *Esthétique et théorie du roman* (1975) que la poésie, contrairement au roman, est un genre monophonique:

"Le poète doit être en possession totale et personnelle de son langage, accepter la pleine responsabilité de tous ses aspects, les soumettre à ses intentions à lui et rien qu'à elles. Chaque

8- Sur Bakhtine et Laurent Jenny, voir (également pour la citation de Bakhtine): "Dialogisme et Polyphonie", cours de Laurent Jenny, Université de Genève, disponible sur:

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html>

mot doit exprimer spontanément et directement le dessein du poète; il ne doit exister aucune distance entre lui et ses mots. Il doit partir de son langage comme d'un tout intentionnel et unique: aucune stratification, aucune diversité de langage, ou pis encore, aucune discordance, ne doivent se refléter de façon marquante dans l'œuvre poétique."

Or dans un cours à l'Université de Genève, Laurent Jenny nuance sensiblement cette idée, suivant pour cela trois arguments : l'idée d'inspiration, supposant l'influence d'une "instance transcendante étrangère (dieu, muse, inspiration, inconscient, etc.)"; l'entremêlement des genres depuis le dix-neuvième siècle; et enfin, l'existence "d'œuvres où la voix poétique traduit des discordances intimes". Pour ce dernier cas, il cite l'œuvre de Jules Laforgue, "dont le style auto-ironique, oscille entre lyrisme et sarcasme".

Evidemment, nous pensons que cela s'applique aussi, et peut-être plus encore, à Corbière, que Jules Laforgue a beaucoup imité plus d'une décennie plus tard (*Les Complaintes*, 1885).

Enfin, Laurent Jenny conclut par une distinction malgré tout entre la *polyphonie* du *genre représentatif* qu'est le roman (qui représente des actions mais aussi des discours) et les éventuelles *tensions dialogiques* du *genre expressif* qu'est la poésie. Quitte à ne pas suivre aussi scrupuleusement la terminologie bakhtinienne, nous conserverons le terme de polyphonie à propos de Corbière, en notant cela toutefois, pour nous défendre, que dans une certaine mesure (et c'est très visible dans les sections "Armor" et "Gens de mer") sa poésie représente, elle aussi, des discours.

II- 1.1. La diversité des voix

Nous avons constaté la grande variété des influences de Corbière, et remarqué qu'elles étaient toutes, à des degrés divers, perceptibles dans son œuvre, malgré qu'elles puissent sembler contradictoires. C'est là une première caractéristique de ce que nous appelons la polyphonie des *Amours jaunes*, et une des plus visibles. La polyphonie peut alors se retrouver dans l'écriture même de Corbière, autant que dans la globalité du recueil, qui sait varier son langage en fonction des sujets.

Ainsi, le narrateur des poèmes bretons, des poèmes marins, est lui-même tour à tour breton et marin. Le sonnet "Paysage mauvais", qui ouvre la section "Armor" rompt brutalement avec la

première moitié, parfois dite "parisienne", du recueil: ses images, ses allusions prennent une couleur régionale typique, et peuvent n'être qu'à moitié intelligibles pour un non-breton. "La lavandière blanche étale/ Des trépassés le linge sale,/ Au *soleil des loups*..." et de nombreux vers dans ce goût se réfèrent à des croyances populaires bretonnes parfois ignorées du lecteur (les "lavandières de nuits" sont des esprits maléfiques; le "soleil des loups" est bien sûr la lune). Le poète que l'on savait bohème, solitaire, sans-terre, devient dès lors un pur breton.

Il en va de même dans la section "Gens de mer" où, comme nous l'avons vu, le poète emploie une multitude de termes techniques, de chansons populaires, d'argots caractéristiques des navigateurs, là encore jusqu'à paraître obscur au profane.

Mais la polyphonie se retrouve également dans les premières sections du recueil, celles dites "parisiennes", comme dans son intégralité, sous une forme différente. Par exemple, Corbière adopte volontiers le dialogue au sein de ses poèmes, parfois sous forme théâtrale, comme dans "Grand opéra":

"Prêtez-moi donc un cigaro..."

Gracia! la vierge vous garde!

- La vierge?... grand merci, vieux! Je sens la moutarde!...

- Par Saint-Joseph! Señor, que faites-vous ici? -

- Mais... pas grand'chose et toi, merci.

- C'est pour votre plaisir?... - Je damne les alcades"

Parfois aussi, le dialogue s'opère entre deux poèmes; ainsi, après "A l'éternel Madame", "Féminin singulier", "A une camarade" et tant d'autres poèmes acerbes dédiés à la femme aimée, celle-ci réplique dans d'autres poèmes comme "Femme" ou "Pauvre garçon".

Regardons par exemple certains passages de "Femme", où la parole est prêtée à la maîtresse du poète:

Lui, cet être faussé, mal aimé, mal souffert,

Mal haï - mauvais livre... et pire : il m'intéresse. -

S'il est vide, après tout... Oh! mon Dieu, je le laisse,

Comme un roman pauvre - entr'ouvert.

[...]

Aurais-je ris pourtant! si, comme un galant homme,

Il avait rallumé ses feux...

Comme Eve - femme aussi - qui n'aimait pas la Pomme,

Je ne l'aime pas - et j'en veux!

C'est donc la femme qui est censée s'exprimer ici; cependant, il est clair que ces paroles ne sont rapportées, mais bien plus issues du seul fantasme de Corbière qui, en lui donnant la parole, se venge indirectement d'elle et de sa cruauté à son égard. Les jeux de langage employés sont d'ailleurs typiquement corbiériens; l'étrange prosaïsme de l'expression "rallumé ses feux", qui parodie l'image romantique du feu amoureux, en est un exemple. Mettre en scène la femme aimée permet à Corbière d'interpréter les sentiments qu'il lui suppose, la raison de son amour: ici, un amour malsain ("Songe creux et malsain, repoussant... qui m'attire", dit-elle plus loin), dû à une nature féminine maléfique. Cette misogynie, nuancée par d'autres poèmes, n'en est pas moins un thème important du recueil.

Le sonnet "Fleur d'art" attire aussi notre attention, car il fait parler alternativement le poète et la femme (selon l'interprétation qu'en fait Christian Angelet) dans une polyphonie peu mise en évidence par la ponctuation. Voyons-en les deux premiers quatrains, dont le premier parlerait pour la femme, le second pour le poète:

Oui. - Quel art jaloux dans Ta fine histoire!

Quels bibelots chers! - Un bout de sonnet,

Un cœur gravé dans ta manière noire,

Des traits de canif à coup de stylet. -

Tout fier mon cœur porte à la boutonnière

Que tu lui taillas, un petit bouquet

D'immortelle rouge - Encor ta manière -

C'est du sang en fleur. Souvenir coquet.

Ici, quoique la femme, encore, "fasse du Corbière", elle ne formule pas moins un reproche intéressant, une remise en cause importante de la poésie de son amant délaissé: l'interprétation de

leur histoire qu'en fait ce poète lui paraît fausse, poétisée "dans sa manière noire". On peut sentir ici un trait d'autodérision de Corbière, qui, comme dans d'autres poèmes, questionne et moque sa poésie. Cependant la réponse détournée du poète feignant la courtoisie se fait défense de cette poésie: "c'est du sang en fleur", dit-il; entendons que sa poésie est sincère, exprimant une blessure véritable. Ici, la polyphonie permet donc d'approfondir les enjeux de l'écriture, sa justification. Elle se fait déjà plus complexe que lorsqu'il s'agissait de parler pour les marins ou pour les bretons, car, quoiqu'elle passe par la mise en place d'une figure féminine, le dialogisme semble se rapprocher de l'intériorité même du poète, comme dans sa conscience, où s'exprime un "autre" imaginé.

La polyphonie peut ailleurs être tout-à-fait intérieure au poète; dans sa poésie se retrouvent toutes sortes de voix, de langages qui se répondent dans sa tête. L'intervention de chansons populaires dans ses poèmes, par exemple (ce qui n'est pas la même chose que l'utilisation de la chanson comme forme poétique), agit comme la présence de voix extérieures; ainsi dans ce quatrain de "Un jeune qui s'en va":

J'entends - bourdon de la fièvre -
Un chant de berceau me monter:
*"J'entends le renard, le lièvre,
Le lièvre, le loup chanter."*

Ce "chant de berceau" (déformé, si l'on en croit notre connaissance de cette chanson populaire) vient s'intercaler au cœur même de ses vers, de même que divers clichés, phrases toutes faites, souvent mis en valeur par l'emploi de l'italique:

Rôle en la coulisse malsaine
Où vont les fruits mal secs moisir,
Moisir pour un quart-d'heure en scène...
- Voir les planches, et puis mourir!
("Paris")

Et tout aussi intérieurs sont les jeux de question-réponse ou d'antithèse que l'on retrouve dans divers poèmes, en particulier dans les autoportraits. Par exemple, la voix qui, dans le poème

"Ça?", questionne le poète au sujet du recueil, cette voix n'est-elle pas aussi celle du poète, se posant la question de la qualité, de l'intérêt, de l'identité de son œuvre? Et même, du coup, se posant indirectement la question de sa propre identité, qui sera à nouveau posée à de nombreuses reprises dans le recueil? La mention humoristique, en fin de poème, du lieu de composition: "Préfecture de police", au-delà de l'amusement qu'elle provoque, peut nous donner à penser qu'une certaine mauvaise conscience est attachée à l'écriture, et au fait de ne pas pouvoir la définir. Il en va alors comme d'un "surmoi" du poète, d'un scrupule à ne pas savoir exactement ni ce qu'il écrit, ni sa valeur, ce qui l'amène à dialoguer avec lui-même, à se protéger par l'humour, jongler avec les mots, comme pour éviter une condamnation hypothétique de l'écriture, puisque écrire serait mentir, contourner la vraie vie, résulterait d'un échec dans le monde réel, etc. Ainsi, une étude plus psychanalytique verrait peut-être dans la polyphonie corbiérienne un échange entre différentes instances de sa conscience; mais nous approfondirons cette idée plus loin, quoique sur un plan purement littéraire.

L'antithèse systématique de certains poèmes rejoint aussi le caractère polyphonique de l'œuvre, en ce qu'elle oppose deux conceptions, deux définitions d'un même objet. Il s'agit par exemple de caractériser, cette fois, le poète; prenons quelques vers de l'"Épithaphe":

Du *je-ne-sais-quoi*, - mais ne sachant où;
De l'or, - mais avec pas le sou;
Des nerfs, - sans nerf; vigueur sans force;
De l'élan, - avec une entorse;
De l'âme, - et pas de violon;
De l'amour, - mais pire étalon.
- Trop de noms pour avoir un nom. -

Coureur d'idéal, - sans idée;
Rime riche, - et jamais rimée;
Sans avoir été, -revenu;
Se retrouvant partout perdu.

Dans cette énumération (dont nous ne donnons qu'un court extrait), toujours sur le mode déceptif (nous développerons plus loin une définition de "mécanisme déceptif"), le poète évoque toute

sorte de qualités qui pourraient le définir, systématiquement contrebalancées par leur réduction ou leur inversion mesquines. Sans rentrer là non plus dans l'interprétation psychanalytique, nous pouvons tout de même constater une véritable pulsion masochiste à l'œuvre dans ce langage. Cependant, nous pouvons penser que cette attaque porte sur le langage lui-même au moins autant que sur le poète, par un processus d'auto-déconstruction. Car la voix restrictive s'oppose aussi aux clichés de la langue: avoir de "l'âme" (il y a là un jeu de mot, puisque l'âme est aussi une partie du violon), de l'amour, courir l'idéal, être "revenu" (donc lucide, ou même cynique), toutes ces expressions sont aussi des lieux communs attribués à la figure du poète. Ainsi, un certain orgueil perce toujours malgré l'élan masochiste, car son ironie pose Corbière au-dessus des poètes encore submergés par de tels clichés. L'ironie sera d'ailleurs une notion qui nous amènera à penser l'hybridité de la poésie corbiérienne, soit, au-delà de sa polyphonie, la difficulté d'interpréter la valeur de telle ou telle voix, difficulté due notamment à une contamination perpétuelle du langage par le doute et l'ironie.

Mais auparavant, nous allons développer notre réflexion sur le problème identitaire que pose le maniement d'une telle poésie.

II-1.2. L'identité éclatée du poète

"Tristan Corbière fut un Breton, un marin, et le dédaigneux par excellence, *oes triplex*. Breton sans guère de pratique catholique, mais croyant en diable; marin ni militaire, ni surtout marchand, mais amoureux furieux de la mer qu'il ne montait que dans la tempête". Ainsi commence l'article de Verlaine sur Corbière dans ses *Poètes maudits*⁹. A sa suite, beaucoup de lecteurs, surtout de la première heure, virent en lui un poète de la mer et de la Bretagne; beaucoup interprètent d'ailleurs la progression des *Amours jaunes* comme un retour aux sources (avec les sections "Armor" et "Gens de mer"), après l'errance "parisienne" des premières parties du recueil. Cela résoudrait d'une certaine manière la question identitaire posée dès les premiers poèmes ("Ça?", "Epitaphe", etc.). Cette idée, cependant, nous paraît réductrice, et nous serions tentés, quant à nous, de prendre en compte simultanément toutes les postures identitaires du poète au cours du recueil, afin de ne pas contourner les difficultés d'analyse qui en résultent. C'est

9- Cité notamment par Albert SONNENFELD dans *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*, Paris, Presses Universitaires de France, pp.1-2.

pourquoi nous parlerons de l'identité "éclatée" de Tristan Corbière: éclatée, c'est-à-dire dispersée en éclats, de formes et de qualités différentes (Corbière le poète-clochard; Corbière le marin; le breton; l'amoureux désespéré; le "rêveur éveillé"; etc.), mais aussi tirillé: entre amour et haine de la langue, acceptation et refus de la figure de poète, raillerie et tendresse, grimace et pleurs, etc. Aussi les différents niveaux de polyphonie du recueil que nous avons évoqués, des plus évidentes aux plus intérieures, témoignent-ils fortement de cette personnalité ambiguë.

Les autoportraits de Corbière sont les lieux les plus brûlants où se pose pleinement la question "qui suis-je"; pour réponses n'apparaissent le plus souvent que des suites de contradictions, ou bien de définitions par la négative, comme dans "Paria". Ce dernier poème semble le plus apte à répondre à l'interrogation existentielle, grâce justement à cette possibilité du poète de se caractériser par ce qu'il n'est pas. L'identification se fait alors en creux. Car la poète sait au moins qu'il n'est pas "domestiqué", qu'il ne correspond à aucune classification sociale établie:

Qu'ils se payent des républiques,
Hommes libres! - carcan au cou -
Qu'ils peuplent leurs nids domestiques!...
- Moi je suis le maigre coucou.

[...]

Que me chante leur Liberté,
A moi: toujours seul. Toujours libre.

- Ma Patrie... elle est par le monde;
et puisque la planète est ronde,
Je ne crains pas d'en voir le bout...

Ma patrie est où je la plante:
Terre ou mer, elle est sous la plante
De mes pieds - quand je suis debout.

[...]

- L'idéal à moi: c'est un songe
Creux; mon horizon - l'imprévu -
Et le mal de pays me ronge...

Du pays que je n'ai pas vu.

Cette dépossession matérielle (qui nous amènera à penser une dépossession plus profonde, langagière) semble ici entièrement choisie. Si le poète n'embellit pas sa situation (puisque'une certaine angoisse semble encore le ronger), du moins s'oppose t-il très clairement à celle des "moutons" ("Que les moutons suivent leur route/ De Carcassonne à Tombouctou...").

L'image du coucou peut d'ailleurs nous donner à penser: cet oiseau n'est-il pas connu pour s'approprier les nids d'autres oiseaux? Nous pourrions retrouver là une caractéristique déjà énoncée de la poésie corbiérienne: le "mélange adultère de tout", qui, dans "Épitaphe", définit le poète lui-même; l'appropriation de tous langages et formes littéraires existant pour s'exprimer, et en même temps le sentiment d'imposture qui en découle.

Ma pensée est un souffle aride:
C'est l'air. L'air est à moi partout.
Et ma parole est l'écho vide
Qui ne dit rien - et c'est tout.

L'équivoque sur l'expression "c'est tout", "tout" pouvant être restrictif ou bien totalisant, contenant encore le jeu d'antithèse déjà évoqué (appuyé par le "rien" de la même phrase) pourrait presque nous donner la clé de l'éclatement du recueil: le poète lui-même serait comme immatériel, désincarné, pouvant par conséquent s'incarner n'importe où; mais de telles incarnations ne seront toujours qu'un "écho vide", comme une musique, ou une figure du réel, pouvant se défaire comme elle s'est fait. La déréalisation du poète semble contaminer le monde lui-même. Mais n'anticipons pas, puisque nous développerons ces idées autour de la notion de "dépossession", plus loin dans cette étude.

Ce que nous pouvons observer, c'est le passage de la première à la troisième personne d'un poème à l'autre, parmi ces autoportraits. En effet, "Épitaphe" et "Décourageux", quoiqu'ils désignent clairement le poète, sont écrits à la troisième personne. Cet effet de distanciation est important pour ce sujet "ressemblant à rien moins qu'à lui", et pourtant "trop *Soi* pour se pouvoir souffrir" ("Épitaphe"). Nous avons l'impression d'assister à une bataille entre le corps et l'esprit: le corps, toujours insupportable, disgracieux (les dépréciations ne manquent pas, tout au long de l'œuvre, pour le qualifier), et l'esprit léger, libre. L'opposition semble se retourner dans le vers:

"l'esprit à sec et la tête ivre", qui dit la stérilité du poète. Mais évidemment, cette stérilité est dépassée dès lors qu'elle est exprimée. Et justement, c'est de la confrontation du corps et de l'esprit que semble naître la poésie, cette poésie qui mime le corps par ses dissymétries, son abondante ponctuation (les tirets, extrêmement nombreux, comme des cicatrices), ses rythmes rompus, ses disgrâces voulues, mais que soutient un esprit vif, aérien, une musique rappelant la mer déchaînée (ce que Verlaine a bien perçu), et une véritable jubilation de la langue. (Par jubilation de langue, nous voulons évoquer le plaisir évident que prend Corbière à jouer sur les mots, sur les formes, à jongler avec les idées et les images.)

On ne peut donc pas réduire Corbière à un poète marin et Breton, qui n'aurait que traversé la vie parisienne pour retrouver ses sources dans sa terre natale. D'ailleurs, ça n'est certainement pas par hasard que le poème "Paria" se situe juste avant la section "Armor", comme pour nous rappeler que, malgré tout attachement à ce pays, le poète est avant tout voyageur, vagabond, sans terre fixe. L'expression poétique n'en est pas moins l'unique lieu où, comme chez Rimbaud, chez Lautréamont, comme plus tard chez les surréalistes, sa liberté demeure totale. Les déchirements intérieurs qui l'amènent à se poser la question "qui suis-je?", ou "que fais-je?", ou "quelle est ma valeur?" sont certainement complémentaires de l'éclatement polyphonique de sa poésie.

Hugo, dans sa préface à *Cromwell*¹⁰, parle de "la muse moderne" qui verrait "les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large" et sentirait que dans la création "le laid existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière." Mais cette muse présuppose une vision totalisante du monde, soutenue par le christianisme progressiste cher à Hugo. La cohabitation d'objets contradictoires dans l'univers corbiériens ne permet pas de les faire dépasser l'état de fragments: car le réel lui-même est fragmentaire. L'éclatement corbiérien, poétique comme identitaire, ne se résout pas en une instance supérieure globalisante; mais seul le travail littéraire, le style et l'expression propres au poète, savent rendre une certaine unité aux multiples éclats de réalité qu'il appréhende.

Voilà en quoi nous pouvons considérer Corbière comme "absolument moderne" (selon l'expression rimbaldienne tellement usitée), et précurseur d'une vision poétique qui donnera lieu notamment aux travaux de T.S. Eliot et d'Ezra Pound.

10- *Œuvres complètes*, tome « Critique », J.-P. Reynaud éd., Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 9.

La polyphonie de Corbière, puisant dans la multiplicité de ses sources littéraires, nous paraît donc liée à un problème identitaire. Nous allons voir comment ce problème élocutoire peut atteindre une complexité plus grande encore, en nous attachant à définir ce que nous appellerons l'"hybridité" de la poésie de Corbière.

II- 2. Une poésie hybride

II- 2. a. L'hybridation corbiérienne: un brouillement herméneutique

Le terme d'hybridité pourrait s'appliquer de plusieurs façons à la poésie de Tristan Corbière; on aurait pu le rapprocher de la notion de polyphonie que nous venons d'observer, en parlant par exemple d'hybridité entre le parisien et le breton etc. Mais nous emploierons ici ce terme afin de cerner une caractéristique quasiment omniprésente dans les *Amours jaunes*, et qui ne dépend pas du genre de discours particulier d'un poème ou d'un autre ni de la voix qui s'exprime: il s'agit du recours, quasi-systématique, à la dérision, à l'ironie, à la mise en doute de tout discours. C'est la polyphonie poussée à bout: les différentes voix ne s'opposent plus l'une face à l'autre, mais sont fondues ensemble, enchevêtrées, pour donner lieu à un discours dont l'interprétation se fait à son tour ambiguë, ambivalente.

En effet, quelle que soit la rhétorique adoptée, le sujet traité, la voix qui s'exprime, la poésie corbiérienne trouve son unité dans cette hybridation, corruption pourrait-on dire, de toute parole notamment par la dérision. Ainsi, le rapport du lecteur au texte est complexifié, car chaque vers, chaque poème est susceptible d'être renversé par une lecture au second degré.

Prenons comme exemple le poème "Steam-boat", dans lequel le "je" narre une rencontre amoureuse furtive à bord d'un bateau, en mêlant à l'hommage à la passagère aimée une certaine ironie. Cette ironie prend diverses formes plus ou moins repérables, parfois ambiguës. On la cerne dans un brutal recours à un objet trivial ("remorqueur") dans des vers amoureux, comme si le langage poétique, pour ne pas sonner faux (c'est-à-dire "cliché"), devait volontairement faire une fausse note:

On t'espère là... Va légère!

Qui te bercera, Passagère?...
Ô passagère de mon cœur,
Ton remorqueur!

La trivialité s'exerce aussi contre l'hypothétique amant "terrien" qui attendrait la passagère, évoqué en des termes familiers antipoétiques ("faire le pied", "voir venir"):

"Quel Ménélas, sur son rivage,
Fait le pied? - Va, j'ai ton sillage...
J'ai, - quand il est là voir venir, -
Ton souvenir!

Mais c'est surtout l'irruption (à partir du deuxième quatrain que nous citons ci-dessous) de la parodie et même de l'auto-parodie qui nous donne à penser:

Il n'aura pas, lui, ma Peureuse,
Les sauts de ta gorge houleuse!...
Tes sourcils salés de poudrain
Pendant un grain!
[...]
Ni ma poésie où: - *Posée,*
Tu seras la mouette blessée,
Et moi le flot qu'elle rase...,
Et coetera.

- Le large, bête sans limite,
Me paraîtra bien grand, Petite,
Sans Toi!... Rien n'est plus l'horizon
Qu'une cloison.

Le passage en italique aurait aussi bien pu ne pas l'être, et constituer un groupe de vers poétiques presque traditionnels, comme certains de ceux qui l'entourent dans le poème: mais justement, l'italique marque une mise à distance, et le tétrasyllabe "Et coetera" vient confirmer pour le

lecteur la présence de l'ironie dans ces vers qui caricaturent Corbière lui-même. Remarquons la rareté de ce procédé, d'un poème s'auto-caricaturant.

Mais il est d'autant plus intéressant de poursuivre la lecture sur le quatrain suivant, qui pastiche le célèbre alexandrin de Lamartine: "Un seul être vous manque est tout est dépeuplé". Corbière ne semble pas porter Lamartine dans son cœur, si l'on se fie aux nombreuses attaques dont celui-ci est l'objet dans le recueil (notamment dans "Le fils de Lamartine et de Graziella"). Ici pourtant, il est à peu près impossible de dire dans quelle mesure le pastiche se moque, et dans quelle mesure il n'est qu'un clin d'œil, participant malgré tout du chant véritable de l'amant délaissé; piste d'autant plus brouillée par l'auto-parodie du quatrain précédent. D'ailleurs le jeu d'antithèse "grand"/"Petite", le contexte maritime, la notion d'enfermement, affinent et concrétisent l'idée lamartinienne.

Dans ce cas, comme dans beaucoup d'autres au cours du recueil, l'interprétation semble restée ouverte au lecteur quant à la présence ou non de l'ironie. C'est sa très légère présence, comme disséminée, qui crée ce que nous appelons ici l'"hybridité" du texte.

II- 2. b. Lyrisme et hybridation

Nous avons déjà noté plus haut (I-1.b.) que Corbière demeure, dans un large mesure, en porte-à-faux avec le lyrisme romantique. Cette ambiguïté relève en partie de la polyphonie, puisque l'on pourrait distinguer une voix railleuse, anti-lyrique, et une autre élégiaque, intime. Cependant, ces deux voix sont extrêmement enchevêtrées, et l'on vient de voir qu'un même vers pouvait s'interpréter au premier comme au second degré, sans que l'on puisse trancher.

On peut percevoir dans cette ambiguïté une certaine stratégie rhétorique: en mâtinant sa poésie d'ironie, en la plaçant sous le signe de la dérision, Corbière peut se permettre une certaine emphase qui eut paru excessive dans un texte "sérieux"; hors, certains de ces vers peuvent toutefois être chargés d'une intention élégiaque, mais que l'humour ou l'ironie empêcheront de pencher vers le ridicule s'ils se révèlent inefficace.

Mais au-delà de cette prudence supposée, prudence due autant à sa méfiance envers le langage qu'à un mécanisme de protection, la conjugaison du rire et des larmes est une marque du style de Corbière. Le "Poète contumace" dit à sa bien-aimée:

"J'ai pris pour t'appeler, ma vielle et ma lyre.
Mon cœur fait de l'esprit - le sot - pour se leurrer...
Viens pleurer, si mes vers ont pu te faire rire;
Viens rire s'ils t'ont fait pleurer..."

On peut noter que la vielle, instrument rustique, populaire, et la lyre, l'instrument noble qui symbolise la poésie, peuvent symboliser les deux termes de l'antithèse rire/pleurer, et, ainsi, la renforcer. Nous pouvons déplacer ici notre acception d'hybridité, "Le poète contumace" étant un parfait exemple de la combinaison corbiérienne du pathétique et de l'humour. Une des fonctions de l'humour sera dès lors de rendre l'élégie plus pudique, et en même temps plus aigüe, par un effet de contraste.

Cela peut par exemple prendre la forme du mécanisme déceptif, si familier à Corbière. Dans les notes de l'édition des *Amours jaunes* des Presses Universitaire du Mirail (cf. bibliographie), le "mécanisme déceptif" est défini comme une "ouverture de voie (positive, euphorique) aussitôt suivie par sa fermeture; ce mécanisme d'annulation, de frustration, fonctionne comme une véritable mystification du lecteur". En voici quelques exemples:

"Viens te gorger d'air pur - Ici j'ai de la brise
Si franche!... que le bout de ma toiture en frise.
Le soleil est si doux... - qu'il gèle tout le temps.
[...]
On n'attend plus que toi, vois: déjà l'hirondelle
Se pose... en fer rouillé, clouée à ma tourelle. -
[...]
La mer roucoule sa *Berceuse pour naufrages* ;
Barcarolle du soir... pour les canards sauvages."

Nous voyons comment ce procédé peut soutenir l'élégie dans le même temps qu'elle provoque le rire par son jeu d'esprit. Il s'applique ici au langage, au décalage entre ce qu'il suggère et la réalité de ce qu'il désigne. Mais le mécanisme déceptif peut également s'appliquer au sujet lui-même, comme lorsque celui-ci se dit: "En route pour les cieus - car ma niche est si haute!" Nous retrouvons alors l'autodérision de Corbière, qui, elle aussi, joue son rôle d'hybridation du comique

et du pathétique.

"C'est à toi que je fis mes adieux à la vie,
A toi qui me pleura, jusqu'à me faire envie
De rester me pleurer avec toi. Maintenant
C'est joué, je ne suis qu'un gâteux revenant,
En os et... (j'allais dire en chair). - La chose est sûre
C'est bien moi, je suis là - mais comme une rature."

Quoi que cette strophe soit pleine d'humour, de jeux d'esprit dignes de Groucho Marx, le dernier vers tombe crûment, abandonnant soudain toute légèreté pour exprimer le mal-être véritable du poète. De cette manière, il est possible que Corbière parvienne à déclencher un sentiment profond de tristesse, de découragement, mieux que beaucoup de longues strophes larmoyantes de Lamartine.

Par ailleurs, cette émotion n'est provoquée que par sursauts, à travers quelques rares vers qui sont comme les points d'orgue d'une partition complexe en laquelle divers tons se répondent. Parfois l'autodérision prend un tour moins pathétique.

"Est-ce qu'il pouvait, Lui?... N'était-il pas poète...
Immortel comme un autre?... Et dans sa pauvre tête
Déménagée, encor il sentait que les vers
Hexamètres faisaient les cent pas de travers."

"Manque de savoir-vivre extrême - il survivait -
Et - Manque de savoir-mourir - il écrivait"

Dans le quatrain, l'ironie s'adresse au poète lui-même, mais aussi plus généralement au cliché du "poète", dit "immortel" selon la tradition antique autant que romantique. Les vers qui font "les cent pas" peuvent être le pluriel de ver, assimilant la tête du poète à un tombeau (on pense à Baudelaire); ils sont aussi, bien sûr, les vers poétiques, "hexamètres" faisant d'ailleurs écho à la poésie antique (référence déjà suggérée, comme nous venons de le dire). Dans ce cas, ces vers témoignent de la vie intérieure du poète, dont la pensée ressasse des formes poétiques, ou même est structurée par elles. Faire "les cents pas" implique une attente: celle de la bien-aimée peut-

être, selon la narration du poème; celle d'être écrits si c'est les vers eux-mêmes qui attendent; "de travers" dit évidemment l'irrégularité, la disharmonie de ces vers rêvés (autant que de la poésie corbiérienne). Si l'on repense au cliché attaqué au début du quatrain, l'on peut conclure que Corbière lui-même en est épris malgré tout; le résultat n'en est que cette hantise, peut-être obsessionnelle, qu'est la ruminant de vers médiocres. Comme dans le poème "Remords posthume" de Baudelaire, l'on peut penser que les vers (poétiques) sont métaphoriquement les vers (les animaux), l'homonymie se mettant au service de l'idée, ce qui serait ici appuyé dans le distique suivant: "manque de savoir-mourir - il écrivait".

Nous nous sommes un peu écarté de notre principale idée, tant la densité de cette poésie fait coexister divers éléments en peu de mots; mais ces vers que nous venons brièvement d'analyser témoignent encore, comme tant d'autres que l'on pourrait citer, de l'hybridation corbiérienne. Dans le distique, c'est le sens de la formule et la composition du mot valise "savoir-mourir" (sur le modèle de "savoir-vivre") qui viennent nous divertir un peu du désespoir et de la solitude du poète qui sont évoqués en même temps.

Nous avons d'ailleurs cité d'autres exemples extraits de "Un jeune qui s'en va", dans lequel, au milieu d'une féroce satire du Romantisme, surgissaient quelques vers dont le second degré était nettement moins évident.

II- 2. c. "La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne": un aboutissement de l'hybridation corbiérienne

Observons un autre exemple, dans "La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne" de ce que nous appelons hybridité. Dans ce poème très apprécié (on peut lire le bel éloge qu'en fait Julien Gracq dans *En lisant, en écrivant*, dans la section "*Demeures de poètes*"¹¹), la description pittoresque du pèlerinage à La Palud est doublée du regard ironique mais bienveillant de Corbière. "Le Cantique spirituel" qui constitue la partie en italique du poème, est lui-même qualifié de "Chœur séraphique et chant d'ivrogne", antithèse révélatrice également du ton général du poème entier (qui fait une dizaine de pages). Ainsi Corbière mêle sa voix aux pèlerins, mendiants, éclopés, qui entonnent ensemble leur "Cantique" à Sainte-Anne (mère de la Vierge Marie, et bretonne selon la légende...). Il en résulte un mélange habile de la foi naïve et

11- *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 2002, pp.270-272.

synchrétique du peuple (entre superstition et christianisme), et du regard amusé mais parfois ému de Corbière:

"Fais venir et conserve en joie
Ceux à naître et ceux qui sont nés.
Et verse sans que Dieu te voie,
L'eau de tes yeux sur les damnés!
[...]
Dragon-gardien de la Vierge,
Garde la crèche sous ton œil.
Que, près de toi, Joseph-concierge
Garde la propreté du seuil!

Prends pitié de la fille-mère,
Du petit au bord du chemin...
Si quelqu'un leur jette la pierre,
Que la pierre se change en pain!
[...]
- Aux perdus dont la vie est grise,
(- Sauf respect - perdus de boisson)
Montre le clocher de l'église
Et le chemin de la maison.
[...]
- A l'an prochain! - Voici ton cierge:
(C'est deux livres qu'il a coûté)
... Respect à Madame la Vierge,
Sans oublier la Trinité."

L'ironie qui se dégage de ces vers n'est pas agressive, condamnatrice, comme dans d'autres poèmes, mais plutôt complice. Il est d'ailleurs très difficile d'analyser la voix qui s'exprime ici, de la situer, tant elle semble unir intimement différentes instances: le peuple, le poète parmi le peuple, le poète à l'écart du peuple, et même, pourquoi pas, la compassion prêtée à Sainte-Anne elle-même, plus proche en somme du quotidien réel de ces pauvres gens que des dogmes

chrétiens. Julien Gracq, dans l'ouvrage déjà cité, exprime son admiration pour cette "scène de genre" dont "la matière est, d'un bout à l'autre de ses cinquante strophes, distillée, transmuée, et recristallisée en une substance qui ne tolère aucune scorie." Il rajoute: "C'est peut-être le seul exemple que je connaisse dans notre poésie d'une sublimation intégrale du *pittoresque*."

Ce processus d'écriture, quasi alchimique selon le vocabulaire de Gracq, peut-être pourrions-nous tenter de l'interpréter aussi comme une subtile fusion des voix, un travail sur la situation d'énonciation, qui parvient à se placer à la fois sur les plans du trivial et du religieux, du légendaire et du cocasse, à la fois proche de nous et intemporelle. Ce que nous appelions hybridation du discours par l'ironie, par l'humour, plus généralement par l'esprit (dans le sens intellectuel) corbiérien, cette hybridation est ici poussée à bout, car l'herméneutique pourrait y percevoir presque simultanément la naïveté, le jeu savant, le sarcasme ou l'apitoiement.

Après cette fausse citation du "Cantique", suit une description des pèlerins qui composent une vraie "cours des miracles"; là où Victor Hugo (on peut se rappeler son chapitre de *Notre-Dame de Paris*) aurait peut-être posé sur le spectacle un regard charitable mais moraliste, d'*en-haut*, Corbière semble se projeter dedans, et joue de son esprit malicieux. Et il serait réducteur d'interpréter son tableau comme une dénonciation, comme il serait réducteur de ne pas la prendre en compte. Cette poésie opère la synthèse de diverses voix, et "perdrat à être expliquée" (comme le dit Nerval à propos de ses *Chimères*¹²), c'est-à-dire si l'on tentait de démêler ces voix les unes des autres.

Ils grouillent dans le cimetière:
On dirait des morts déroutés
N'ayant tiré de sous la pierre
Que des membres mal reboutés.

- Nous, taisons-nous!... Ils sont sacrés.
C'est la faute d'Adam punie,
Le doigt d'En-haut les a marqués:
- La Droite d'En-haut soit bénie!

Du grand troupeau, boucs émissaires

12- *Les Filles de feu, Les Chimères*, GF Flammarion, 1965, p.30.

Chargés des forfaits d'ici-bas,
Sur eux Dieu purge ses colères!...
- Le pasteur de Sainte-Anne est gras. -

Le terme de polyphonie ne suffirait donc pas, selon nous, à rendre compte de cette complexité. Nous pourrions prendre comme point de comparaison un poème de Rimbaud comme "L'éternité":

Elle est retrouvée!
Quoi? l'éternité.
C'est la mer mêlée
 Au soleil.

Dans ces vers extrêmement célèbres (dont nous donnons la variante de *Une saison en enfer*), nous assistons à un jeu polyphonique dont il est hasardeux d'attribuer l'une ou l'autre voix; mais ces vers n'expriment qu'un état, physique, mental ou même cosmique, de manière dépouillée et plus musicale que "figurative". Or, ce qui est remarquable dans "La Rapsode foraine", c'est justement que la complexité de son jeu de voix ne sert qu'une situation absolument concrète, il s'agit d'une poésie "figurative", qui ne dépeint ni plus ni moins qu'une "scène de genre", comme insiste à le dire Gracq. Ainsi, même si l'analyse fait ressortir sa complexité de composition, ce poème peut toutefois être lu et compris sans autre difficultés que celles d'un vocabulaire et de quelques jeux de mots parfois un peu savants.

Il nous vient à l'esprit une comparaison littéraire qui pourra paraître un peu trop poussée, mais nous permet de faire avancer notre idée, et de l'articuler avec la prochaine partie de notre étude. Dans la *Lettre de Lord Chandos* (parue pour la première fois en 1902), le personnage imaginé par Hugo Von Hofmannsthal décrit une sensation que l'on pourrait qualifier de "mystique" si celui-ci ne se défendait d'user d'un tel vocabulaire. Après avoir demandé à ses valets d'empoisonner des rats, il part se promener à cheval, pensant à tout autre chose, quand soudain lui apparaît l'image de "cette cave emplie par l'agonie d'un peuple de rats". Cette vision est d'une telle vérité et d'une telle force que viennent s'y superposer diverses scènes de désastres historiques et même légendaires qu'il décrit à son interlocuteur, pour continuer:

"Pardonnez-moi cette description, mais n'allez point croire que c'était de la pitié qui m'envahissait.

C'était bien davantage et bien moins que de la pitié: une participation contre-nature, une intrusion au-dedans de ces créatures, ou le sentiment qu'un fluide de vie et de mort, de rêve et de veille s'est écoulé en elles l'espace d'un instant."¹³

Cette perception crue d'un fragment de réalité, et qui n'est ni plus ni moins que cela, une chose matérielle et même triviale, mais qui apparaît dans toute sa force de vie et son halo de suggestions, nous pourrions avancer qu'elle existe chez Corbière, dans ce poème en particulier, et vient éluder le tiraillement des voix en les soudant autour du tableau qui parvient à naître de cette vision. (Lord Chandos, en revanche, renonce après cela au langage humain; mais point Hofmannsthal.)

Ainsi nous avons vu comment, au-delà même de sa polyphonie, la poésie des *Amours jaunes* relève d'une hybridité, qui va nous permettre d'avancer dans la problématique de l'identité. Car c'est par cette voix hybride que Corbière parvient enfin à cristalliser tel ou tel aspect du monde visible ou du monde senti, et du même coup, à se positionner par rapport à lui. Position délicate, d'ailleurs, dont nous verrons que le terme de "dépossession" peut nous aider à l'appréhender.

II- 3. "Dépossession" corbiérienne

Nous avons vu qu'à la polyphonie des *Amours jaunes* correspondait un éclatement du sujet poétique. Cet éclatement parvient à s'équilibrer dans une poésie hybride, entre sérieux et dérision, jeu d'esprit et élégie, où les paroles peuvent souvent être entendues en plusieurs sens. Cependant, certains lecteurs de Corbière perçoivent dans son œuvre une progression vers une certaine sérénité retrouvée, et en particulier Henri Thomas, qui intitule son essai sur Corbière "Tristan le Dépossédé". Quoique nous ne suivrons pas Henri Thomas sur tous les points de son interprétation du recueil, qui nous paraît parfois contestable, nous reprendrons le terme de "dépossession" pour réfléchir à certains aspects de l'œuvre, en particulier, dans un premier temps, à ce qui la rapproche du mouvement surréaliste.

13- Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Lettre de Lord Chandos*, Gallimard Poésie, 2005, pp.46-47.

II- 3. a. L'automatisme verbal

"C'est sans doute avec *Les Amours jaunes* que l'automatisme verbal s'installe dans la poésie française" dit André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir*. Par automatisme verbal, Breton semble désigner une spontanéité à l'œuvre chez Corbière, toute faite pour plaire aux surréalistes, pour qui le travail de composition et de correction était comme synonyme d'autocensure. En vérité, nous savons que Corbière travaillait énormément ses textes, dont les moindres incongruités doivent être considérées comme intentionnelles (ne serait-ce d'ailleurs que par honnêteté critique, dans le cas d'une étude). Malgré cette réserve, qui, après tout, pourrait s'appliquer aussi à beaucoup de textes dits surréalistes, il est indéniable que le sens de la formule, l'absence de scrupule de Corbière à mêler dans sa poésie toutes sortes de registres, de citations, d'expressions, ainsi que la présence d'images et d'alliances verbales inattendues, tout cela confère à sa poésie une dimension surréaliste avant l'heure. D'ailleurs, sans négliger la part due au travail dans ses poèmes, nous pouvons affirmer que l'invention verbale et la répartie de Corbière ne sauraient naître que par étincelles, par fulgurances: un bon mot ne résulte pas d'un travail conscient (l'on peut s'en référer au livre de Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*). Or, Corbière pousse le jeu verbal extrêmement loin, jusqu'à écrire des vers opaques dont seule l'analyse peut parvenir à déceler la richesse. Le calembour peut devenir la matrice d'un quatrain, d'un sonnet, qui s'articule de manière extrêmement dense par associations, homonymies, polysémies, de telle sorte que nous croirions voir la langue se dérouler toute seule dans un esprit qui ne chercherait plus à la maîtriser, ou qui la maîtriserait absolument, mais comme pour se mettre à son service: ce qui résoudrait d'ailleurs notre dilemme concernant la question du travail de mise en forme.

Mais commençons par donner un exemple d'intrusion de la citation au cœur de la poésie, comme par le fait d'un mécanisme incontrôlé:

"Ce sera drôle... Viens jouer à la misère,
D'après nature: - *Un cœur avec une chaumière*. -
... Il pleut dans mon foyer, il pleut dans mon cœur feu.
Viens! Ma chandelle est morte et je n'ai plus de feu..."

Deux citations se glissent dans ce quatrain de la fin du "Poète contumace". La première, en italique, reprend, en la déformant, la locution adverbiale "une cheminée et un cœur", synonyme de bonheur simple (selon les notes de l'édition des Presses Universitaires du Mirail); la seconde, au vers 4, parvient à mettre un bout de chanson populaire ("Au clair de la lune") au service de l'élégie corbiérienne et ce encore comme par automatisme, association spontanée avec le vers précédent. Il est d'ailleurs intéressant de se pencher sur ce vers, dont on note la surprenante (mais purement fortuite) ressemblance avec la troisième "Ariette" des *Romances sans paroles* de Verlaine ("Il pleure dans mon cœur/ Comme il pleut sur la ville"). L'homonymie de l'adjectif "feu", c'est-à-dire "défunt", et du substantif, entraîne un jeu de mot: la pluie aura "éteint" le foyer du cœur. Nous voyons là un exemple de recours à ce que l'on pourrait nommer selon Derrida le "génie de l'inconscient de la langue".

Mais le poème qui laisse le plus libre cours à la "vague des mots", où se libère de manière éclatante la parole libre et inlassable de Corbière, c'est la "Litanie du sommeil", qu'il n'est pas étonnant de voir citée dans l'*Anthologie* de Breton. Tout au long de ces sept pages en lesquelles beaucoup de lecteurs voient un chef-d'œuvre de littérature "visionnaire", le poète, rêveur éveillé, s'adresse au sommeil, qu'il qualifie par des formules tour à tour oniriques, cocasses, mythologiques, hallucinées, jouant là encore sur les antithèses, les associations, les oxymores... L'exergue est déjà un calembour très chargé de sens, comme la plupart des calembours corbiérien: "J'ai scié le sommeil" (attribué à "Macbeth"). Un passage de la pièce de Shakespeare (acte II, scène 2) sert en effet de modèle au poème ("le sommeil qui interrompt la trame complexe de nos soucis, le sommeil, mort de la vie de chaque jour, bain du travail recru, baume des âmes blessées, second service de la grande nature...") et Macbeth y dit avoir "assassiné le sommeil" ("murdered sleep"). Mais le verbe "scier" est polysémique: il peut se référer à la "scie", terme musical, rengaine, autant qu'à l'instrument de travail. "Scier le sommeil" signifie donc à la fois le trancher (comme pour en voir l'intérieur) et le mettre en musique.

Il est très difficile de détacher des extraits de ce long poème divisé en laisses d'une rime unique (encore un écho d'une forme médiévale), tant la "Litanie" fonctionne comme un tout, parole ininterrompue et jubilatoire; nous en donnerons donc une assez longue partie, afin d'en montrer la variété des procédés, son mélange des langages et des plans de la réalité, avant de nous pencher de plus près sur quelques uns de ses aspects.

[...]

SOMMEIL! écoute-moi: je parlerai bien bas:

Sommeil. - Ciel-de-lit de ceux qui n'en ont pas!

Toi qui planes avec l'Albatros des tempêtes,

Et qui t'assieds sur les casques-à-mèche honnêtes!

SOMMEIL! - Oreiller blanc des vierges assez bêtes!

Et soupape à secret des vierges assez faites!

[...]

Voix mortelle qui vibre aux immortelles ondes!

Réveil des échos morts et des choses profondes!

- Journal du soir: TEMPS, SIÈCLE et REVUE DES DEUX MONDES!

[...]

Garde-manger où l'Ogre encor va s'assouvir!

Tourelle où ma sœur Anne allait voir rien venir!

Tour où Dame Malbrouck voyait page courir!...

Où Femme Barbe-Bleue oyait l'heure mourir!...

[...]

Boulet des forcenés, Liberté des captifs!

Sabbat du somnambule et Relais des poussifs! -

SOMME! Actif du Passif et Passif de l'actif!

Pavillon de la *Folle* et *Folle* du poncif!...

- Ô viens changer de patte au cormoran pensif!

[...]

Temps qui porte un chibouck à la place de faux!

Parque qui met un peu d'huile dans ses ciseaux!

Parque qui met un peu de chanvre à ses fuseaux!

[...]

LE SOMMEIL S'ÉVEILLANT ME DIT: TU M'AS SCIÉ.

[...]

Nous pouvons constater combien nous sommes loin de la rigueur formelle à laquelle s'attachent beaucoup de ses contemporains: le poème comporte très peu d'enjambements; certains vers sont d'une régularité approximative (lu correctement, le vers "Et qui t'assieds sur les casques-à-mèche honnête" fait treize pieds, compte tenu du hiatus; profitons-en pour signaler que "casque-à-

mèche" est une appellation plaisante du bonnet de nuit). Mais la virtuosité de ce poème se situe dans son extraordinaire flot d'images, qui annonce assurément le surréalisme, et ne saurait puiser son inventivité constante ailleurs que dans un procédé inconscient (c'est-ce que nous disions plus haut sur le mot d'esprit).

Proust dit, au début de *La Recherche du temps perdu*: "Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes."¹⁴ Cette proposition s'applique à merveille au sommeil invoqué par Corbière. Le trivial, voire le grivois (les "vierges assez faites") y cohabitent avec le cosmique ("immortelles ondes"). Le quotidien y paraît sublimé: ainsi les titres de journaux prennent un sens onirique, mystique, ou "Café de la vie" devient une métaphore. Les contes sont également convoqués comme images du psychisme. "Garde-manger de l'Ogre" pourrait même faire allusion aux pulsions sadiques refoulées, satisfaites dans le fantasme, dans le rêve, ainsi que l'analysera Freud quelques années plus tard.

"Pavillon de la *Folle*" est généralement lu comme une reprise de l'expression "folle du logis", désignant l'imagination. Il faudrait alors comprendre que le sommeil est le lieu par excellence de l'imagination; et "*Folle* du poncif" impliquerait un renouvellement des clichés, un réamorçage de leur potentiel poétique par le rêve. Le lieu commun lui-même peut donc devenir poésie: et n'est-ce pas ce que la poésie de Corbière nous montre si fréquemment? Par cette idée, il annonce non seulement le Surréalisme, mais aussi les écrivains de l'OULIPO, qui s'amuseront aussi à détourner des expressions toute faites pour "fabriquer" de la littérature.

L'image inattendue du "cormoran pensif" peut rappeler la phrase de Rimbaud dans sa lettre "du voyant" à propos du poète: "Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même".

Et le sommeil de Corbière semble en effet relier, comme par un effet de métempsychose, le monde animal au monde humain, comme en témoigne ce vers où s'exprime une certaine empathie, ou identification avec le comportement de l'oiseau aquatique.

L'allusion mythologique est également présente avec les Parques, tisseuses de destin; le rêve comme du chanvre mêlé à leurs fuseaux, adoucissant la brutalité du réel. Ainsi l'idée également freudienne que "tout est fantasme", que le réel est insupportable sans l'édulcorant du rêve, ne paraît pas ignorée du poète.

Mais ce que nous voulions d'abord faire remarquer, c'était combien cette exploration du psychisme passe avant tout par un jeu du "signifiant", de la chair verbale, qui deviennent alors

14- Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, GF Flammarion, 1987, p.97.

"instrument de connaissance", comme on a pu le dire d'une certaine poésie à partir de Baudelaire. Et plus que Baudelaire, c'est ici, répétons-le, par association langagière, "mécanisme inconscient de la langue", que la poésie s'écrit. Comme plus tard chez des penseurs tels Lacan ou Derrida, l'homonymie ou la presque homonymie, la polysémie, l'étymologie, sont mises à contribution afin de faire apparaître de nouvelles perspectives, de conférer plus d'ampleur à la langue.

Ce point de notre étude mériterait d'ailleurs d'être plus longuement développé, puisqu'il constitue l'un des aspects les plus révolutionnaires et passionnants des *Amours jaunes*. Nous pourrions voir aussi comment une telle utilisation de la langue entraîne une densité extrême de significations, et pourrait donner lieu à une lecture "verticale", tant la concentration de sens donne à s'attarder sur chaque terme du discours et sur les rapports complexes et nombreux que nous leur confrontation.

Mais pour lors, poursuivons notre réflexion sur les enjeux identitaires de la modernisation qu'opère Corbière sur la poésie française. Nous verrons qu'une vue d'ensemble du recueil peut être éclairante.

II- 3. b. Corbière le "dépossédé"

La notion de "dépossession" associée à Corbière nous est suggérée par l'essai que Henri Thomas consacra au poète, *Tristan le Dépossédé*, en 1972. Dans cette étude libre, qui est un travail d'écrivain et non de critique ou d'universitaire, Thomas suit de près la progression du recueil pour échafauder la vision qu'il en a, et sa théorisation de l'œuvre de Corbière: celle-ci marquerait selon lui une évolution, physique et mentale, du poète vers une "dépossession", c'est-à-dire, si l'on tente de résumer en quelques mots cette idée complexe, une découverte de sa nature profonde, libérée de l'élan chrétien et platonicien qui la maintenait en équilibre entre "salut" et "perdition". Cette vision, teintée de nietzschéisme, peut nous paraître exagérée, très personnelle; elle nous intéresse toutefois en ce qu'elle souligne l'absence chez Corbière d'aspiration "à un à-côté, à un au-delà, à un en-dehors, à un au-dessus-de" (pour citer *Le gai savoir*), et tout à la fois la présence d'une profondeur difficilement définissable.

"Ce que nous découvrons désormais chez Corbière, c'est non pas la fantaisie d'un esprit à

l'abandon, ni le défi désormais sans objet, mais une conscience, un esprit (on sent ici que le mot fait défaut: avis aux spécialistes des grands fonds), qui, par delà tout "lyrisme", permettent une libre parole, la plus naturelle, la plus nouvelle, la plus singulière "manifestation verbale", à propos de laquelle le terme d'"inspiration" apparaît plus vide que jamais."

Nous suivrons dans une certaine mesure la réflexion de Henri Thomas, mais non pas strictement, car elle peut parfois nous sembler un peu trop partielle et subjective. Aussi, pour expliciter ce que nous entendons, parallèlement à Thomas, par la "dépossession" de Corbière, commençons par rassembler certains des principaux éléments de notre réflexion jusqu'à ce point.

Nous avons noté que l'éclatement polyphonique des *Amours jaunes* faisait de Corbière le poète d'un monde fragmenté, décomposé. En cela il rejoint une perception moderne, "décadente", mais aussi postchrétienne, puisque émancipée de toute conception globalisante, ce qui donne raison à l'analyse de Henri Thomas. En même temps, cette éclatement se résout dans une écriture qui tente de l'incarner, en mimant physiquement (par sa ponctuation, ses ruptures) le corps souffrant, disharmonieux et l'esprit tiraillé du poète. Cela nous a fait glisser vers la notion d'hybridité de l'écriture corbiérienne, dont nous avons constaté qu'elle en arrivait à fondre le poète totalement avec sa narration (sans "scorie", disait Gracq), avec le fragment de réalité qu'il appréhendait, dans un poème comme "La rapsode foraine". Enfin, nous avons décelé une forme de "dépossession" du sujet Corbière, dans son utilisation du langage: ou plutôt, retournons la formule, dans l'utilisation que le langage fait de Corbière, puisque le discours semble souvent se former tout seul, "par sympathie" (au sens physique), dans un espace dynamique que l'on a pu nommer "l'inconscient de la langue".

A présent, pouvons-nous répondre plus avant à la question qui obsédait le poète dès le début du recueil, la question "qui suis-je"? Peut-être pourrions-nous au moins invoquer la présence d'une progression intentionnelle tout au cours des *Amours jaunes*, puisque l'on perçoit bien une nuance entre ses deux moitiés: la fréquence du pronom "je", dans les quatre premières sections, et sa quasi disparition dans les suivantes. Et l'on peut sentir un retour à plus de sérénité dans ces dernières parties, qui s'attachent à faire revivre une terre ("Armor"), un peuple (les bretons, les marins), pour enfin, avec les "Rondels pour après", donner à entendre une voix fragile, post-mortem, chantant la légèreté retrouvée de celui que l'on nomme désormais: "beau

décrocheur d'étoiles", "enfant, voleur d'étincelles", "léger peigneur de comète".

C'est cette progression que Thomas nomme un processus de "dépossession" (nous simplifions un peu, notre étude ne portant pas sur la sienne). Et par "dépossession", nous voulons entendre avec lui guérison: guérison du mal-être évident du poète (nous avons mentionné la dimension élégiaque, l'émotion déchirante, que comporte parfois sa poésie); guérison aussi d'un mal plus général, lié à la conception occidentale de l'identité, du "moi".

Or, si l'on lit les "Rondels pour après" au premier degré, la remède au mal du poète, sa dépossession, c'est la désincarnation: c'est la mort, même assimilée à un "sommeil d'amour" (cette expression se trouve chez Rimbaud; le rondel de Corbière dit en fait, au poète: "Dors d'amour..."). Effectivement, le corps, une fois "déshabillé de la vie", ne souffre plus.

Ce n'est pas là la conclusion où nous voulions en venir. Si les "Rondels pour après" peuvent être entendus comme une consolation, c'est bien plutôt en ce qu'ils semblent réconcilier le poète avec sa mort future (Corbière, malade, de nature chétive, ne se semblait pas se faire d'illusions sur la probable brièveté de son existence). Comme chez Baudelaire, la mort est considérée sous son aspect le plus matériel, corporel (décomposition, enterrement); mais le macabre, ici, n'est plus aussi effrayant. Le poème "Cris d'aveugle" (dans la partie "Armor"), d'inspiration médiévale et bretonne, avait cristallisé la hantise de la mort autour d'un cauchemardesque chant d'un outre-tombe. Ici aussi, le mort vit encore, mais ce sont cette fois des images plus positives qui le suggèrent. L'humour et la poésie s'y mêlent dans une musique qui n'est pas lugubre, quoique s'y mêlent toujours des parts d'ombre:

"Dors d'amour, méchant ferreur de cigales!

Dans le chiendent qui te couvrira

La cigale aussi pout toi chantera,

Joyeuse avec ses petites cymbales.

La rosée aura des pleurs matinales;

Et le muguet blanc fait un joli drap...

Dors d'amour, méchant ferreur de cigales

Pleureuses en troupeau passeront les rafales...

[...]"

("Mirliton")

Malgré la différence de ton d'avec le reste du recueil, remarquons combien demeurent la plupart des caractéristiques que nous venons de rappeler: polyphonie, "hybridité" ou, disons ici, flottement: entre solide et subtil, réel et imaginaire, et toujours entre humour et sérieux; fragmentation (mélange d'une dimension cosmique et d'éléments triviaux); activité spontanée de la langue ("dormir d'amour" sur le modèle de "mourir d'amour"; l'expression "ferreur de cigale", qui signifiait communément "faire un travail inutile et absurde, perdre son temps", ce qui renverrait ironiquement à l'activité de poète, peut être comprise ici au sens propre, suggéré par l'adjectif "méchant", quoique ce dernier puisse toutefois prendre le sens de "sans valeur", et alors il y aurait pléonasme... Le sens reste volontairement vague.)

La "dépossession", rendue visible par la lecture du recueil dans son entièreté, aboutirait donc dans ces derniers poèmes, qui, dans l'histoire de la poésie française, ne sauraient être comparés qu'à certaines œuvres de deux contemporains de Corbière, Rimbaud (nous pensons à ses "derniers vers", soient ceux écrits autour de 1872) et Verlaine, dont la fragile musique a beaucoup en commun avec les "Rondels pour après". (Mentionnons le nom de Jean-Pierre Richard qui, dans *Pages-Paysages*, a écrit une très intéressante étude sur le premier "Rondel" de la série.)

Nous voudrions, pour conclure, citer le même poème clôturant le livre de Henri Thomas, qui viendra illustrer ce que nous disions précédemment, puisque toutes les marques de la poésie corbiérienne que nous avons analysées semblent venir s'y mêler; poème qui nous annonce aussi peut-être, discrètement, malicieusement, l'immortalité du poète.

"Petit mort pour rire"

"Va vite, léger peigneur de comète!

Les herbes au vent seront tes cheveux;

De ton œil béant jailliront les feux

Follets, prisonniers dans les pauvres têtes...

Les fleurs des tombeaux qu'on nomme Amourettes

Foisonneront plein ton rire terreux...

Et les myosotis, ces fleurs d'oublies...

Ne fais pas le lourd: cercueils de poète
Pour les croque-mort sont de simples jeux,
Boîtes à violon qui sonnent le creux...
Ils te croiront mort - Les bourgeois sont bêtes -
Va vite, léger peigneur de comètes!"

Conclusion

Les Amours jaunes, recueil inclassable, à cheval sur les siècles et les modes, nous apparaît désormais aussi comme un vrai programme de déconstruction: déconstruction du langage, déconstruction de l'énonciation. Confronter les langages, les faire se bousculer l'un l'autre, les mêler en des alliages parfois improbables, c'est également questionner la langue et la puissance de l'expression. Questionner sa propre identité, sa capacité à s'exprimer, à dire ses sentiments, remettre en question l'univocité supposée de l'élocution poétique, c'est aussi avancer une autre conception de la parole en poésie, celle d'une parole plus oblique, prenant en compte le galvaudage et l'équivocité de la langue, ainsi que la complexité de la notion d'identité, dont une approche psychologique classique ne sait plus rendre compte, complexité que viendront bientôt stigmatiser deux grands penseurs des temps modernes, Nietzsche et Freud. Si Corbière ne devait pas s'intéresser outre mesure à de telles approches théoriques, leurs problématiques n'en sont pas moins inscrites au cœur de son œuvre, prêtes à être relevées par les poètes et penseurs à venir.

La difficulté à situer son œuvre dans l'histoire de la poésie témoigne aussi de sa volonté de s'en exclure, de n'écrire que selon une nécessité et une quête personnelles, sans souci d'une reconnaissance sur la scène littéraire de son temps, qu'il dédaigne. Il envoya d'ailleurs son recueil à un éditeur de livres érotiques et de vers pornographiques de seconde zone (les frères Glady), qui fut son premier éditeur (et le seul de son vivant), comme par un pied-de-nez à toute idée "sublime" de la poésie. Pourtant, sa œuvre nous paraît aujourd'hui l'une des plus importantes de sa décennie, juste derrière les grandes figures de Rimbaud, Lautréamont ou Mallarmé.

Nous avons vu que son jeu polyphonique, son hybridation permanente du discours poétique, et l'automatisme verbal consistant à laisser se déployer la langue par associations du signifiant plus que selon une volonté discursive, à tous ces procédés correspond une crise de l'énonciation qui toucha aussi tous ses contemporains, et à laquelle chacun répondit à sa manière propre. Chez Corbière, nous avons parlé d'une "dépossession" qui pourrait s'entendre comme un lâcher-prise d'avec les hantises d'un corps souffrant et d'un esprit angoissé. La question de l'identité se résout dès lors qu'elle cesse d'être posée, lorsque le poète s'attache désormais à parler de l'autre. D'ailleurs, cet "autre" qu'il fait vivre dans ses poèmes, est toujours aussi un dépossédé, mais au sens concret cette fois: le mendiant, l'infirme, le marin sans patrie, le bossu rejeté, en manque d'amour, autant de figures marquantes des parties "Armor" et "Gens de mer". Mais en

leur donnant la parole, Corbière se libère de son égotisme et trouve un sens à sa poésie, lui faisant dépasser les doutes et les tiraillements qui la contaminaient jusqu'alors.

Enfin, par dépossession, nous voulons signifier aussi ce lâcher-prise d'avec la maîtrise rationnelle et intentionnelle de la langue. Comme nous l'avons dit, Corbière laisse se déployer les mots par des associations semblables aux futures associations lacaniennes ou derridiennes, selon la logique, pourrions-nous dire, de "l'inconscient de la langue".

C'est d'ailleurs sur cet aspect de l'écriture de Corbière que nous pourrions revenir dans un éventuel élargissement de notre étude. Nous y avons brièvement fait allusion, la poétique de Corbière dans certains poèmes peut entraîner une nouvelle conception de la lecture et de l'herméneutique. Nous parlions d'une "lecture verticale", expression suggérée par un propos de Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*¹⁵. Il y compare deux discours, dont l'un serait associé à une littérature "classique", jusqu'à Baudelaire, l'autre à une nouveauté apportée selon lui par Rimbaud. Le premier discours serait linéaire, régi par une économie relationnelle; le second en revanche utiliserait le "Mot vertical", le "Mot encyclopédique", qui "contient simultanément toutes les acceptions parmi lesquelles le discours relationnel lui aurait imposé de choisir". Nous pensons que cette idée de "verticalité" peut se retrouver dans l'œuvre de Corbière. Il nous faudrait nuancer: le "mot encyclopédique" n'en continuerait pas moins de s'articuler dans la phrase avec les autres termes (ce qui d'ailleurs n'est pas moins le cas chez Rimbaud). Mais nous verrions qu'un même vers, une même strophe, un même poème, peuvent contenir divers sens, se soumettre à une multiplicité d'interprétations, qui, sans forcément se contredire, peuvent au contraire se renforcer et conférer à la langue une ampleur que ne révèle pas toujours une première lecture.

15- Cité par Georges KLIBENSTEIN dans son article: "J'ai voulu dire ce que ça dit", *Le Magazine Littéraire*, septembre 2009, n°489, pp.80-81.

Bibliographie

Principales éditions:

- *Les Amours jaunes*, édition de Christian ANGELET, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, 288 p.

- *Les Amours jaunes*; suivi de "Poèmes retrouvés" et de "Œuvres en prose"; édition établie par J-L. Lalanne préface de Henri Thomas, Paris, Gallimard, collection "Poésie", 311 p.

- *Les Amours jaunes*, in: Charles Cros et Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection "Bibliothèque de la Pléiade", 1970, 1503 p.

- *Les Amours jaunes* ; texte établi et commenté par Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992.-514 p.

- *Œuvres poétiques complètes*, préf. de Hubert Juin, éd. présent. et annot. par Michel Dansel, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, 951 p. [en compagnie de Rimbaud, Cros, Lautréamont]

Ouvrages et articles critiques:

- ANGELET Christian, *La poésie de Tristan Corbière*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961, 145 p.

Cette étude des *Amours jaunes*, est une des plus précises, quoique plutôt courte. Elle s'attache à analyser les différents aspects de l'écriture de Corbière dans toute sa variété et sa complexité (langage populaire et savant, "mysticisme et grivoiserie", "cynisme et délicatesse"...), et recense ses figures de style ainsi que son lexique particulier.

- ARNOUX (Alexandre). - *Une Âme et pas de violon... Tristan Corbière*. [6ème éd.] Paris, Bernard Grasset Éditeur, 1929. 242 p.

- BRETON André, "Tristan Corbière", *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Le Sagittaire, 1940, rééd. Paris, Le Livre de poche, 2002.

Cet hommage de Breton à Tristan Corbière tend à faire de ce dernier un précurseur du surréalisme. Si nous pouvons le rejoindre lorsqu'il réhabilite le calembour ou souligne que "toutes les ressources du langage sont mises à contribution sans scrupule" dans les *Amours jaunes*, on peut être plus réservé sur la place qu'il fait l'automatisme et de l'inconscient dans l'écriture de Corbière, dont on sait aujourd'hui le travail acharné du vers.

- BURCH Francis, *Tristan Corbière, l'originalité des "Amours jaunes" et leur influence sur T.S. Eliot*, Paris, Nizet, 1970, 252 p.

Cette étude apporte un éclairage inattendu sur une certaine filiation entre Corbière et le grand poète anglo-américain T.S. Eliot. Ainsi Corbière, de qui la descendance n'est pas précisément détectable sur la poésie du XXème siècle, notamment en France, trouve ici un héritier, qui est une figure majeure (avec Ezra Pound) de la poésie anglophone moderne, voire d'avant-garde, de la première moitié de son siècle. La dissolution du sujet, une dérision du sublime par le prosaïsme, la fragmentation et l'ellipse ainsi que la récurrence d'un certain jeu d'antithèses dans la forme sont autant de traits que partagent les deux poètes.

- LAFORGUE Jules, *Lettre*, (*Lutèce*, n° des 4-11 octobre 1885).

- LAFORGUE Jules, *Une étude sur Corbière*, (*Entretiens politiques et littéraires*, III, juillet 1891, p.2 ss.).

On a beaucoup souligné la parenté entre Laforgue et Corbière; dans ces deux articles parus dans des journaux de l'époque, le premier se défend de l'influence du second. Il revendique ses caractéristiques propres au détriment de Corbière, qu'il dit superficiel et indifférent aux strophes, rimes et rythmes. Il lui rend cependant un hommage nuancé; ses jugements, à l'exception de

quelques remarques justes mais naïves, nous paraissent aujourd'hui dictés davantage par des intérêts personnels que par une visée critique de bonne foi.

- RICHARD Jean-Pierre, "Le pavé de l'ours", *Pages paysages*, Paris, Ed. du Seuil, 1984, 256 p., pp. 21-38.

Cet article est une étude d'un seul poème de Corbière, le deuxième des "Rondels pour après". Il en fait une analyse extrêmement précise et rigoureuse, en ayant recours à toutes sortes de grilles de lecture modernes (notamment la psychanalyse). Les "Rondels pour après" sont en effet d'une interprétation très délicate et ambiguë, et cette analyse nous éclaire sur les raisons du charme fragile qui s'en dégage.

- ROUSSELOT J., *Tristan Corbière*, Paris, Pierre Seghers, coll. "Poètes d'aujourd'hui", 23, 1951, 219 p.

Présentation générale et synthétique de Corbière, elle comprend quelques études parfois précises mais fragmentaires, et la moitié du volume est occupée par une anthologie des *Amours jaunes*.

- SONNENELD Albert, *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, 229 p.

Etude complète et synthétique, elle présente une biographie du poète, suivie d'un bilan critique qui rappelle ce qui a été dit sur son œuvre jusqu'à l'année de sa rédaction. Elle ne contient cependant pas d'étude très précise.

- THOMAS Henri, *Tristan le Dépossédé*, Paris, Gallimard, 1972, 188 p.

"Critique d'écrivain", cette étude prend le parti de la subjectivité, quoiqu'il soit fait constamment allusion au texte de manière très précise. Henri Thomas propose une lecture des *Amours Jaunes* en prenant compte de sa structure qui, selon lui, s'articulerait autour d'un poème central, "Litanie du sommeil" et du passage à la "dépossession" du poète: tandis que la majorité des poèmes qui

précédaient évoquaient sa figure personnelle, son échec amoureux, sa dégradation, les poèmes qui suivront sauront atteindre plus de sérénité, d'extériorité, de compassion. C'est une telle dissolution du sujet que perçoit et analyse Henri Thomas.

- VERLAINE Paul, "Tristan Corbière", in: *Les Poètes maudits de Paul Verlaine*, Genève - Paris, Stalkine, 1979, 56 p.

L'article assez bref de Verlaine fut salvateur pour l'œuvre de Corbière qui était resté jusque là dans l'ombre la plus totale. Très enthousiaste et élogieux, il est toutefois jugé un peu superficiel par la critique, Verlaine voyant en Corbière "un Breton, un marin, et le dédaigneux par excellence", propositions qui furent nuancées par la suite.

Autres sources:

- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, éd. du Seuil, collection "Point. Littérature", 35, 1953, 187 p.

Cet essai nous intéresse concernant une distinction proposée par Barthes entre deux discours: celui de Baudelaire et celui de Rimbaud. Le premier discours serait classique, linéaire, régi par une économie relationnelle; le second en revanche utiliserait le "Mot vertical", le "Mot encyclopédique", qui "contient simultanément toutes les acceptions parmi lesquelles le discours relationnel lui aurait imposé de choisir". Nous plaçons Corbière à la croisée de ces deux tendances, sans être pleinement dans l'une ni dans l'autre (voir l'ouverture à la fin de la conclusion).

- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, GF, 371 p.

Pour les rapports entre l'œuvre de Corbière et celle de Lautréamont, voir I- 1. a.

- BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Editions Gallimard, 1969, 640 p.

La première section de ce livre, "La parole plurielle" pourra nous intéresser en ce qu'elle s'interroge sur les implications du dialogue (y compris le dialogue intérieur, introspectif) et son rôle dans le processus d'écriture. Or la poésie corbiérienne est essentiellement une poésie composite, mêlant différentes voix qui conversent au cœur même de ses vers, créant interruptions, ellipses sur lesquelles le travail de Blanchot nous donne à penser.

- CLAUDEL Paul, *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, 1969, 380 p.

Nous citons cet ouvrage pour lui avoir emprunté l'expression "hémorragie du sens", bien que son acception s'accorde là à une vision mystique claudélienne qui n'est pas du tout celle de Corbière. Elle nous permet cependant de désigner l'effet de certaines ruptures dans le discours, fréquentes dans *Les Amours jaunes*, qui suspendent momentanément le sens immédiat pour ouvrir à une multiplicité de sens possibles.

- FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1969, 376 p.

Le mot d'esprit est un procédé omniprésent chez Corbière, qui lui confère une envergure profonde et expressive que ne percevaient pas ses prédécesseurs romantiques. Freud approche scientifiquement une problématique que nous percevons déjà chez Corbière: le jeu de langage comme révélateur de mécanismes inconscients et mystérieux de l'esprit.

- HOFMANNSTHAL, Hugo Von, *Lettre de Lord Chandos*, Traductions de Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Paris, Gallimard, collection "Poésie", 1992, 239 p.

Bien que le parallèle ne soit pas évident entre Corbière et l'écrivain Allemand, nous nous sommes servi de ce texte pour réfléchir à l'appréhension du réel par le poète (voir II- 2. c.).

- HUGO, Victor, *Œuvres complètes, Critique: La préface de Cromwell". Littérature et philosophie mêlées. William Shakespeare. Proses philosophiques des années 60-65*. Paris, Robert Laffont, collection "Bouquins", 2002, 756 p.

Nous citons la Préface de *Cromwell* eu cours de notre étude (II- 1. b.) afin de confronter l'œuvre de Corbière aux préceptes du grand romantique, de repérer certaines de leurs ressemblances et divergences.

- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror* et autres textes, Paris, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2001, 448 p.

Pour les rapports entre l'œuvre de Corbière et celle de Lautréamont, voir I- 1. a.

- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie, annotée par Bertrand Marchal. Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2 tomes, 1998, 1900 p.

Pour les rapports entre l'œuvre de Corbière et celle de Mallarmé, voir I- 1. a.

- RIMBAUD, Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, collection "Poésie", 1999, 342 p.

Pour les rapports entre l'œuvre de Corbière et celle de Rimbaud, voir I- 1. a.

- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, collection "Bouquins", 1992, 939 p.

Pour les rapports entre l'œuvre de Corbière et celle de Verlaine, voir I- 1. a.