

COLLEGE UNIVERSITAIRE FRANCAIS DE MOSCOU



ФРАНЦУЗСКИЙ УНИВЕРСИТЕТСКИЙ КОЛЛЕДЖ ПРИ М.Г.У ИМ. ЛОМОНОСОВА

*L'ANTIPOÉSIE DANS LES ŒUVRES DE TRISTAN CORBIÈRE*

Alfiya ENIKEEVA

Mémoire de recherche en littérature

dirigé par Monsieur Gerard DESSONS, professeur de l'Université Paris – VIII,  
et encadré par Monsieur David RAVET, enseignant de littérature au CUF de Moscou

2015

Je tiens à remercier chaleureusement mon Directeur de recherche, Monsieur Gérard Dessons, Professeur à l'Université Paris VIII Vincennes – Saint Denis d'avoir accepté de suivre mon mémoire. C'est un grand honneur pour moi d'avoir pu travailler et rédiger ce mémoire sous sa direction. Je le remercie pour son aide inestimable et pour toute l'attention qu'il a apportée à mon travail et au sujet que j'ai choisi. Je remercie Monsieur David Ravet, mon professeur de littérature au CUF, qui a encadré ma recherche au cours de cette année. Il a dès le début exprimé un vif intérêt pour mon sujet de recherche, a été très attentif à mon mode de réflexion, et a toujours soutenu et respecté mes approches du sujet.

Je tiens beaucoup à remercier Madame Galina Choumilova et Monsieur David Novarina, mes professeurs au CUF, pour leurs cours, pour leur soutien et pour leur passion de la littérature et de la langue française.

J'adresse mes très sincères remerciements aux directeur du Collège Universitaire Français de Moscou, Monsieur Olivier Kachler, pour son aide dans la rédaction de mon mémoire, pour ses conseils précieux et remarques de grande utilité.

Enfin, je dis un grand merci à mon mari, à mes filles et à mes amis qui m'ont accordé un soutien incomparable, qui ont su être infiniment patients et aussi proches qu'il le fallait.

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>4</b>
<i>1. La réception critique .....</i>	<i>4</i>
<i>2. L'Art ne me connaît pas, je ne connais pas l'Art .....</i>	<i>6</i>
<b>CHAPITRE I. De la poésie à l'antipoésie .....</b>	<b>9</b>
<i>I.1. L'amateur fictif : Mélange adultère de tout.....</i>	<i>9</i>
<i>I.2. Au lieu de manifeste d'antipoésie : Tu ris jaune et tousses .....</i>	<i>15</i>
<b>CHAPITRE II. La structure des vers antipoétiques .....</b>	<b>20</b>
<i>II.1. L'antimusicalité des vers corbiériens : « déchanson ».....</i>	<i>20</i>
<i>II.2. L'expérimentation du langage.....</i>	<i>27</i>
<i>II.3. La visualisation des vers .....</i>	<i>32</i>
<b>CHAPITRE III. La poésie comme rebus.....</b>	<b>36</b>
<i>III. 1. L'ironie et la caricature .....</i>	<i>36</i>
<i>III. 2. La polyphonie et l'intertextualité des Amours jaunes .....</i>	<i>43</i>
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>48</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>52</b>

## INTRODUCTION

### 1. *La réception critique*

Treize ans avant le manifeste du symbolisme de Moréas, un poète inconnu a publié son unique recueil qui est resté presque inaperçu. Il y avait seulement trois articles critiques dans les journaux mal connus. Ce poète Tristan Corbière et son recueil *Les Amours jaunes* ont commencé à revendiquer sa place dans la littérature française seulement onze ans après sa publication. En 1884, Paul Verlaine lui a réservé la première place dans ses *Poètes maudits*, ayant écrit sur lui: « les plus illustres d'entre les vrais poètes contemporains un maître à leur [de Villon et de Piron] taille, au moins! »<sup>1</sup>. Après un demi-siècle Ezra Pound a aussi écrit que Corbière a 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 »<sup>2</sup>.

Les frères-poètes ont pu d'emblée apprécier la force anti-intellectuelle et la liberté prosodique de la poésie corbiérienne. Mais les critiques littéraires préféraient garder le silence et éviter l'auteur qui n'a pas théorisé sa position en dehors de ses vers. C'est pourquoi dans un premier temps l'histoire de la réception critique de Corbière correspondait en partie à son influence sur les poètes suivants. Il est devenu reconnu dans le monde littéraire à titre posthume d'abord par Verlaine, puis par Huysmans (dans l'élitiste bibliothèque du héros d'*À Rebours* il y a *Les Amours jaunes*)<sup>3</sup>, Laforgue (qui a avec lui certains points communs)<sup>4</sup>, et enfin par les surréalistes. En 1940, André Breton a mis Corbière dans son *Anthologie de l'humour noir* et a fait de l'auteur des *Amours jaunes* le premier ancêtre de l'écriture automatique :

« Corbière doit être le premier en date à s'être laissé porter par la vague des mots qui, en dehors de toute direction consciente, expire chaque seconde à notre oreille et à laquelle le commun des hommes oppose la digue du sens immédiat. »<sup>5</sup>

Tristan Tzara, Max Jacob, Blaise Cendrars, Henri Thomas voyaient en Corbière l'un des pères de la poésie moderne qui a su donner un nouvel élan à l'écriture poétique. Nombreux étaient ceux chez qui on peut trouver une influence corbiérienne : Supervielle, Fargue, Prévert...

---

<sup>1</sup> VERLAINE, Paul: *Les Poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1888, p. 8

<sup>2</sup> POUND, Ezra, Comment lire, dans le Cahier de l'Herne qui lui est consacré, Paris, 1966, p.33

<sup>3</sup> HUYSMANS, J.-K., *À Rebours*, Gallimard Folio, 2005, pp.305-306.

<sup>4</sup> Mais Laforgue affirmait qu'il n'a lu le broché de Verlaine qu'après la création des *Complaintes* et soulignait la différence entre Corbière et lui-même: "Corbière a du chic et j'ai de l'humour; Corbière papillote et je ronronne; je vis d'une philosophie absolue et non de tics" (LAFORGUE, Jules, "Lettre" *Lutèce*, 4 (4-11 Oct.1885. Repr. in LUNN-ROCKLIFFE, Katherine, *Tristan Corbière and the Poetics of Irony*, Oxford: OUP, 2006)).

<sup>5</sup> BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Le Livre de Poche, 2002, pp.202-203

Avec T.S. Eliot et Ezra Pound, grands admirateurs de Corbière, la littérature anglo-saxonne a reçu également son empreinte.<sup>6</sup>

Malgré cette reconnaissance professionnelle les universitaires et les historiens de la littérature s'intéressent à l'œuvre de Corbière et à ses trouvailles poétiques seulement dans la deuxième moitié du XX siècle.

Dans le premier travail critique important, consacré à ce poète, Albert Sonnenfeld analyse la structure des *Amours jaunes*, sa psychologie, le rapport entre la tradition et l'innovation dans l'œuvre corbiérienne<sup>7</sup>. Quatre ans après, Pauline Newman-Gordon, faisant l'analyse de la psychologie de rieur souffrant corbiérien, examine le problème de l'ironie comme stratégie esthétique<sup>8</sup>. Un autre critique, Jean-Marie Gleize, perçoit les poèmes de Corbière avec la lecture métapoétique et indique que *Les Amours jaunes* sont l'exploration de la condition du poète qui relève de l'impossibilité de communication<sup>9</sup>. Son collègue Serge Meitinger montre comment un usage corbiérien de l'ironie tente de promouvoir une poétique nouvelle à partir des éléments presque « déconstruits »<sup>10</sup>. En 1990, Elisabeth Aragon fait l'analyse de la polyphonie corbiérienne en termes bakhtiniens<sup>11</sup>. Hugues Laroche montre que dans *Les Amours jaunes* le narrateur disparaît graduellement au cours du livre<sup>12</sup>. Son collègue Christian Angelet voit dans le recueil de Corbière la tentation de dépoétisation et désidéologisation de la tradition poétique et le mouvement vers une nouvelle poétique. En 1960, dans son livre *La Poétique de Tristan Corbière* il a écrit sur l'auteur des *Amours jaunes* qu'il « offre l'assemblage verbal le plus composite qui

---

<sup>6</sup>Sur les rapports de T.S. Eliot et Ezra Pound à Tristan Corbière: SONNENFELD, Albert, *L'Oeuvre poétique de Tristan Corbière*, Paris, Presses Universitaires de France, pp.188-195, et BURCH, Francis, *Tristan Corbière, l'originalité des "Amours jaunes" et leur influence sur T.S. Eliot*, Paris, Nizet, 1970.

<sup>7</sup>SONNENFELD, Albert, *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960

<sup>8</sup>NEWMAN-GORDON, Pauline, *Corbière, Laforgue, Apollinaire ou le rire en pleurs*, Paris : Nouvelles Editions Debresse, 1964

<sup>9</sup>GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983

<sup>10</sup>MEITINGER, Serge. « L'ironie antiromantique de Tristan Corbière ». In: *Littérature*, N°51, 1983. Poésie, pp.41-58

<sup>11</sup>ARAGON, Elisabeth, « Tristan Corbière et ses voix ». In: *Voix de l'écrivain : Mélanges offerts à Guy Sagnes*, textes recueillis par Jean-Louis Cabanès, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Les cahiers de Littératures », pp.179-200

<sup>12</sup>LAROCHE, Hugues, *Tristan Corbière, ou les voix de la corbière*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1997

se soit jusqu'alors rencontré dans un recueil de poèmes »<sup>13</sup>. Et après, déjà en 2003, dans la préface des *Amours jaunes*<sup>14</sup> il a utilisé la notion d'« antipoésie » à propos du vers corbiérien.

## 2. *L'Art ne me connaît pas, je ne connais pas l'Art*

En effet, l'antipoésie, entendue tout d'abord comme dépoétisation et désidérialisation, est la notion qui peut décrire presque parfaitement l'œuvre de Corbière. Cette notion permet d'envisager indissociablement poéticité et criticité comme activités de l'œuvre. Corbière a activement participé à la révolution poétique de son siècle en faisant de son œuvre un « laboratoire poétique » où il jouait avec les valeurs et les normes poétiques, linguistiques, sociales, politiques. Sa poésie est un travail contre les formes et les idées traditionnelles héritées. De plus, Corbière est « un partisan d'une politique expérimentale »<sup>15</sup>. Ses poèmes, « étant le discours où s'expérimentent, à travers le langage d'un sujet, des modes de signification particulière »<sup>16</sup>, défient la compétence littéraire et linguistique de ses lecteurs-auditeurs. La poésie corbiérienne problématise la représentation poétique et transforme la syntaxe de manière audacieuse.

Si l'on croit la formule impertinente du poème liminaire des *Amours jaunes*, l'auteur veut faire « tabula rasa » du passé poétique : « L'Art ne me connaît pas, je ne connais pas l'Art. »<sup>17</sup> Dans son autre poème, *Épitaphe*, il précise cette formule :

« Poète, en dépit de ses vers ;  
Artiste sans art, - à l'envers »<sup>18</sup>.

Corbière refuse chaque idéalisme et oppose son œuvre à la « littérature » et à l'art institutionnel qui le conduit « au refus du drapé, du léché, de l'éloquence classique, au profit du prosaïsme et de l'oralité. »<sup>19</sup> Il crée la nouvelle poétique à travers une dépoétisation et une

---

<sup>13</sup> ANGELET, Christian, *La Poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, Académie Royale de langue et de littérature française, 1961, p.22

<sup>14</sup> ANGELET, Christian, Préface à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.7-32

<sup>15</sup> BURCH, Francis, *Tristan Corbière, l'originalité des Amours jaunes et leur influence sur Thomas-Stearns Eliot*, Paris, Rennes Editions A.G.Nizet, 1970

<sup>16</sup> DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Nathan, Paris, 2000, p.5

<sup>17</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.42

<sup>18</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.51

<sup>19</sup> ARAGON, Elisabeth et BONNIN, Claude, « Introduction », CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, texte établi et commenté par Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, Presses Universitaires du Mirail, 1992

désidéalisation. Christian Angelet écrit ainsi : « Combattre cette littérature, la tuer par le ridicule et opposer à la poésie admise une poésie nouvelle, voilà où tendent ses efforts. »<sup>20</sup>

Ces efforts corbiériens et les modalités antipoétiques de son œuvre sont les points principaux d'intérêt de notre étude. En partant de la notion de l'antipoésie, proposée par Christian Angelet, nous essayerons d'éclairer le sens d'antipoésie corbiérienne par rapport à la poésie de son époque et analyser ses facettes dans *Les Amours jaunes*. Par l'analyse de quelques poèmes de Corbière qui seront présentés dans notre travail nous nous appuyerons sur la méthode de Gérard Dessons. Cette méthode a été décrite par lui dans *l'Introduction à l'analyse du poème*<sup>21</sup>.

Notre étude se divisera en trois parties. La première concernera la question de la formation de Corbière et de sa voie littéraire de la poésie à l'antipoésie. Nous considérerons le contexte littéraire contemporain et la tradition poétique, les rapports ambigus de Corbière au Romantisme et à son siècle, l'étonnante multiplicité des influences poétiques (de François Villon et certains poètes baroques à Musset, Baudelaire et ses contemporains). Nous tenterons de démontrer qu'il y a peu de chance pour que certains aspects dominants des *Amours jaunes* soient dus à une méconnaissance des grandes œuvres ou des règles de la prosodie. Corbière a une formation aussi sérieuse que celle de ses contemporains Verlaine ou Rimbaud : il débattait et entendait débattre depuis longtemps des problèmes de poétique. Par conséquent, *Les Amours jaunes* ne se représentent plus comme le livre étrange publié dans l'édition douteuse<sup>22</sup> à compte d'auteur mais comme le manifeste corbiérien de l'antipoésie. Dans cette partie nous étudierons trois poèmes : « La pipe au poète », « Un jeune qui s'en va », « Paria ».

La seconde partie s'articulera autour de la question de la structure des vers antipoétiques chez Corbière. Ici, tout d'abord nous étudierons l'antimusicalité du vers corbiérien. Tristan Corbière a la volonté de rompre avec la musicalité, l'harmonie à laquelle il oppose le discordant, le grinçant. C'est une autre musique: notre poète transforme la structure du vers, mélange des mètres différents dans le poème, les renverse, s'intéresse à la tonalité et à la prosodie. D'un autre côté, Corbière expérimente beaucoup avec le langage. Dans ses poèmes il y a le multilinguisme, l'assemblage des registres et des mots étrangers. Nous analyserons la gamme lexicologique et verrons, combien l'emploi de jeux de mots, de calembours, poussant jusqu'à créer une langue

---

<sup>20</sup> ANGELET, Christian, Préface à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.26

<sup>21</sup> DESSONS, Gérard, *l'Introduction à l'analyse du poème*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Nathan, 2000

<sup>22</sup> Corbière a publié son recueil chez les frères Glady qui avaient une réputation sulfureuse d'éditeurs pornographiques.

absconse, un « à peine français »<sup>23</sup>, relève effectivement du refus volontaire de l'art conventionnel. Et après, à la fin de la deuxième partie nous examinerons « la visualisation » du vers corbiérien : l'orthographe et la ponctuation spécifiques, les juxtapositions des mots semblables que le poète utilise dans ses poèmes. Ici nous analyserons les poèmes suivants : « Ça », « Le poète contumace », « I Sonnet », « Paris », « Crapaud », « Litanie du sommeil », « Bonne fortune et fortune »

Dans la troisième partie de notre étude nous analyserons le problème des relations entre le poète qui crée l'antipoésie et ses lecteurs. Corbière fait de ses poèmes des rébus et défie ainsi la compétence littéraire de ses lecteurs par l'utilisation de l'ironie et d'un grand nombre des références littéraires. Nous considérerons le rôle de l'ironie dans la démythification de l'art traditionnel et démontrerons comment l'intensité des références intertextuelles dans ses poèmes et la polyphonie de ses textes font du lecteur le coauteur du poète. Ainsi l'intertextualité fondatrice et la réflexion métalittéraire de la poésie corbiérienne illustrent une importante recherche d'innovations poétiques du poète. Dans cette partie nous nous baserons sur les poèmes : « Le Bossu Bitor », « Paris », « La Fin », « Matelots », « Féminin singulier », « Femme », « Rapsodie du sourd ».

---

<sup>23</sup> HUYSMANS, J.-K., *A Rebours*, Gallimard Folio, 2005, pp.305-306



## CHAPITRE I. De la poésie à l'antipoésie

### I.1. L'amateur fictif : Mélange adultère de tout

Le recueil unique de Tristan Corbière *Les Amours jaunes* est de la même année (1873) qu'*Une saison en enfer* de Rimbaud. Quatre ans plus tôt *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont ont été publiés. Ces événements littéraires passés presque inaperçus par les contemporains ne sont pour les uns que les manifestations de la révolution poétique qui s'est produite en France après la mort de Baudelaire. Stéphane Mallarmé décrit ce temps comme le « moment à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie : chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît »<sup>24</sup>.

Mallarmé ne donne pas par hasard une flûte à ses contemporains-poètes. La flûte était l'instrument musical des satyres (faunes) qui accompagnaient le dieu grec Dionysos et participaient aux fêtes dionisiaques. Leur musique discordante s'opposait aux chants harmonieux et réglés des « vrais » poètes comme Orphée dont l'instrument était la lyre. Les poètes-expérimentateurs de la fin du XIX siècle qui mettent en question la poésie conventionnelle et introduisent le langage et la culture populaire dans un genre trop raffiné ne peuvent jouer que sur une flûte.

Chez Corbière qui « dans son coin » crée une nouvelle poétique il y a aussi cette image d'une flûte. Au commencement des *Amours jaunes* dans « Ça » il dit qu'il a « lavé [sa] lyre ». Ainsi il marque son refus de l'art conventionnel. Et après, à la fin du recueil, dans « Rondels pour après » qui sont la description du paradis poétique retrouvé il nomme le poème « Mirliton ». Un mirliton est une petite flûte d'enfant formée d'un roseau fermé à ses deux extrémités par une pelure d'oignon. Son héros a atteint le monde idéal, son rêve poétique après la mort (la mort de la poésie, peut-être). Dans ce paradis il joue sur une flûte et fait de « mauvais vers » du point de vue de la poésie traditionnelle. Il écrit l'antipoésie.

Mais si dans le monde rêvé l'antipoésie est la forme idéale de la poésie, dans le monde réel (c'est-à-dire aux yeux des critiques littéraires) les poèmes grinçants de Corbière étaient considérés comme les créations d'un dilettante. Leur liberté prosodique et la force anti-intellectuelle ont donné à leur auteur la réputation d'amateur. Cependant les faits biographiques (surtout son milieu familial et les renseignements sur ses études) et la présence des influences

---

<sup>24</sup>MALLARMÉ, Stéphane, « Sur l'évolution littéraire » (1891), Igitur, Divagations, *Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003 (Coll.Poésie), p.370

poétiques représentées abondamment dans *Les Amours jaunes* indiquent que Corbière avait une formation sérieuse. Son recueil n'était pas un simple « mélange adultère de tout » mais l'acte d'écriture volontaire, la tentation consciente de construire le système antipoétique, sa réponse aux recherches d'innovations poétiques de la fin du XIX siècle. Un dilettante ne pourrait pas répondre de cette manière.

Les lettres écrites par Corbière à sa famille pendant ses études dans les lycées à Morlaix puis à Saint-Brieuc et Nantes indiquent à « son plus grand soin à se distinguer dans les langues mortes, dans les littératures anciennes mais aussi dans la littérature française, conçue alors comme *une prolongation de la tradition classique* »<sup>25</sup>. La prosodie latine l'attirait, il composait des vers latins. Mais pour des raisons de santé, il a dû interrompre définitivement ses études en 1862. À ce temps, comme écrit Francis Burch, « il a derrière lui six ans de latin et près de cinq ans de grec... Il a fait de l'analyse grammaticale et littéraire, de la prosodie, des traductions, et composé dans les deux langues aussi bien en vers qu'en prose. »<sup>26</sup>

D'autre part, les lettres de Corbière témoignent que son père, le romancier maritime Édouard Corbière, eut beaucoup d'influence sur lui. « J'ai aussi dans la tête que je serai un jour un grand homme, que je ferai un *Négrier* [le roman d'Édouard Corbière]... »<sup>27</sup> - écrit le poète à son père de Saint-Brieuc. En quelque sens, Corbière considérait son œuvre future comme la tentation de prolonger l'activité de son père. Et il semble naturel qu'un de son premier mouvement est de s'approprier les textes dont il se nourrissait, afin de pouvoir aller plus loin. En ce qui concerne les images et les figures des héros de ses poèmes, le poète les a rencontrées dans les romans paternels. L'influence du père se fait sentir dans l'image de marin et dans le type du marginal que Tristan exalte dans les meilleurs poèmes de la section « Gens de mer » : « Matelots », « Le Bossu Bitor », « La Fin » et « Le Renégat ». Par exemple, la figure du héros du dernier poème est le double du personnage du renégat des *Pilotes de l'Iroise*, un des romans de Corbière l'Ancien. Il est celui qui a consenti au pire : homme de tous les vices, en dehors de l'humain, avec, en fin de parcours, l'infamie qui se renverse en noblesse, comme si l'oubli de toute morale promettait une humanité nouvelle. C'est bien ce que dit ce dernier-

---

<sup>25</sup>MARTINELLI, Lorella, « Tristan Corbière : poète en dépit ses vers » in CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Lorella Martinelli, L'Harmattan, Paris, 2007, p.9

<sup>26</sup>BURCH, Francis, *Tristan Corbière, l'originalité des Amours jaunes et leur influence sur Thomas-Stearns Eliot*, Paris, Rennes Editions A.G.Nizet, 1970, p.24

<sup>27</sup>CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.7

« Pur, à force d'avoir purgé tous les dégoûts ».<sup>28</sup>

Christian Angelet écrit que « les poèmes marins de Tristan [Corbière] sont, dans une large mesure, des retombées thématiques, voire des relectures des fictions du père »<sup>29</sup>.

Cette appropriation des textes littéraires, leur réécriture ne concernent pas seulement les livres de son père mais aussi les œuvres d'autres auteurs. C'est une méthode par laquelle Corbière construit sa propre poétique. Écrire, pour lui, c'est toujours plus ou moins récrire. Angelet compare Corbière à un compositeur qui « produit ses trente-six variations sur un thème du répertoire, en passant par diverses transpositions et modulations, du pathétique au bouffon. Le thème initial se fragmente, se métamorphose et se pluralise ; le résultat est toujours le fait de deux auteurs »<sup>30</sup>. C'est pourquoi *Les Amours jaunes* peuvent être considérés comme le résultat d'un travail, né de ce qu'il a lu chez les autres.

Dans le poème « Un jeune qui s'en va » Corbière lui-même en parle avec son ironie particulière :

« À moi le pompon d'immortelle  
Des grands poètes que j'ai lus »<sup>31</sup>

Certes, le premier de ces « grand poètes » est Charles Baudelaire qui avait une grande influence sur notre poète. Chez Corbière le thème baudelairien de l'amour-haine rencontre d'abondants développements (« Duel aux camélias », « Féminin singulier »). Corbière comme son grand prédécesseur a le goût de déguisement et la tentation de l'échange des rôles sexuels. Dans « Épitaphe », Corbière s'est dit :

« Très male... et quelquefois très fille »<sup>32</sup>.

Et dans le même poème :

« Son seul regret fut de n'être pas sa maîtresse »<sup>33</sup>.

Mais reprenant Baudelaire, Corbière ne devient pas un banal disciple de l'auteur des *Fleurs du Mal*. Il développe et élabore ses thèmes sous un autre angle et par d'autres outils. Il

---

<sup>28</sup>Ibid., p.212

<sup>29</sup>ANGELET, Christian, Préface à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.19

<sup>30</sup>Ibid., p.21

<sup>31</sup>CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.79

<sup>32</sup>Ibid., p.51

<sup>33</sup>Ibid., p. 50

use du dévoiement intentionnel des textes initiaux pour produire ce qui lui est propre. Et en ce sens, « La pipe au poète » est un exemple frappant.

C'est une réécriture du sonnet baudelairien « La Pipe ». Dans ce poème Corbière s'approprie le thème du spleen baudelairien, le développe, en ironisant.

« Je suis la pipe d'un auteur ;  
[...]  
Quand il est comblé de douleur,  
Je fume comme la chaumine  
Où se prépare la cuisine  
Pour le retour du laboureur.  
Charles Baudelaire « La Pipe »<sup>34</sup>

« Je suis la Pipe d'un poète,  
Sa nourrice, et : j'endors sa Bête.

Quand ses chimères éborgnées  
Viennent se heurter à son front,  
Je fume... Et lui, dans son plafond,  
Ne peut plus voir les araignées »  
Tristan Corbière « La Pipe au poète »<sup>35</sup>.

Dans sa version, Corbière nomme le spleen baudelairien la Bête et attribue à la pipe une double fonction : nourrir le poète, comme chez Baudelaire, mais aussi le délivrer du spleen (« j'endors *sa Bête* »). Là, où Baudelaire se borne à « il est comblé de douleur », Corbière fait des précisions sur la nature de cette douleur. Il la décrit comme une force non définie car elle est l'indicible et l'incontrôlable. Cette force est suggérée simplement par les « chimères éborgnées ». Les chimères sont toujours des représentations folles, fruits d'une imagination excessive. Ils peuplent l'inconscient du poète. L'adjectif familier « éborgnées » ajoute de l'angoisse. Le même rôle dans la description de la condition du poète est joué par « les araignées » par lesquelles Corbière fait référence à l'expression « avoir une araignée dans le plafond » (« être fou ») et au vers du poème baudelairien « Spleen » : « Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux. »<sup>36</sup>. Une autre référence à « Spleen » est faite par le procédé de construction du poème corbiérien autour de temporelles « quand ses chimères », « quand lourde » prolongées par la coordination « et lui... » « et quand lourde ». Ce procédé fait songer

---

<sup>34</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal* (1857), Paris, Le Livre de Poche, 1972, p.88

<sup>35</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.84

<sup>36</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal* (1857), Paris, Le Livre de Poche, 1972, p.92

des vers baudelairiens : « Quand le ciel bas et lourd »<sup>37</sup>... « Et que de l'horizon embrassant tout le cercle »<sup>38</sup>.

Mais Corbière déplace les accents du drame du poète. Il écrit le mot « pipe » au majuscule et ainsi toute la parole, le pouvoir de toute action est dévolu à la Pipe. Par opposition, l'emploi de la minuscule pour le poète le présente comme un être passif et presque absent. Peut-être que c'est une raison pour laquelle Corbière décide d'exclure de son texte la description du poète et transforme le premier quatrain baudelairien au distique.

Chez Corbière, à la différence de Baudelaire, le poète s'abandonne tout entier et transfère tout pouvoir à la Pipe. Mais ce transfert est plein de pudeur et d'humour. Corbière emploie à dessein des expressions familières et apitoyées « Mon pauvre », « dors encore » (Baudelaire utilise les expressions « mon maître » et « grand fumeur »). Ces expressions connotent en psychanalyse un retour à un état d'enfance. Il mord le tuyau de la pipe (« Et je sens mon tuyau qu'il mord... »<sup>39</sup>) comme le nourrisson suce le sein maternel. La pipe devient une sorte de nourrice.

De plus, l'accent parodique s'y rajoute grâce à l'indication de la localisation et du date (« Paris. – Janvier.) Ils renvoient au cadre et à la saison du spleen baudelairien. Mais en relation avec la formule finale « tout est fumée », ces indications prennent aisément une teinte humoristique. En effet, le spectacle des toits en hiver, à Paris, à la fin du XIX siècle, fait penser que « tout est fumée » en un sens plus prosaïque que l'entendait la Pipe.

Ainsi, la voix corbiérienne est bien entendue à travers les sujets baudelairiens. Et le trait important de l'œuvre corbiérienne se présente : l'indissolubilité de criticité et poéticité. Elisabeth Aragon note que les poèmes de Corbière font « résonner fortement aux oreilles du lecteur des textes antérieurs : voix ironisées, parodiées, de Lamartine, Musset, Hugo, Baudelaire etc. Leur textes, expressions ou points de vue cités sont l'objet d'une adhésion feinte et d'une moquerie »<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.84

<sup>40</sup> ARAGON, Elisabeth, « Tristan Corbière et ses voix », In: *Voix de l'écrivain : Mélanges offerts à Guy Sagnes*, textes recueillis par Jean-Louis Cabanès, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Les cahiers de Littératures », p.186

Corbière tente de faire de ses grands prédécesseurs poétiques, non seulement de Baudelaire, un point de départ pour la conception des *Amours jaunes*. Cette tentation est bien vue dans le poème « Un jeune qui s'en va » dont il fait sa propre « lettre du voyant »: par la liste d'auteurs il essaye d'éclairer sa position littéraire et de situer ses œuvres par rapport à eux.

Ce poème chargé d'allusions aux œuvres des poètes contemporains se compose de vingt-six quatrains d'octosyllabes. Il dramatise les hésitations d'un jeune poète qui se chante « face à la mort ». Chargé tout au long d'une ironie féroce, ce texte parodie puis fustige violemment la « pose » du poète romantique éternellement mourant. Cette pose est montrée ridicule : mourant « en poésie », le poète peut se permettre de mourir souvent :

« C'est drôle, est-ce pas : les mourants  
Font toujours ouvrir leur fenêtre,  
[...]  
Métier! Métier de mourir...  
Assez, j'ai fini mon étude.  
Métier : se rimer finir!...  
C'est une affaire d'habitude»<sup>41</sup>.

Et il énumère les auteurs qui ont vécu et écrit sous le signe de « métier de mourir » utilisant la formule: « J'en ai lu mourir! »<sup>42</sup> (parodiant un vers de Hugo dans *Les Orientales* : « Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles! »<sup>43</sup>). Les poètes évoqués par Corbière sont tous liés à la mort, soit par leurs œuvres (Musset, Lamartine, Baudelaire, Byron...) soit par leur vie (Henry Murger, Hégésippe Moreau, tous deux morts de maladie liée à la misère; Lacenaire et André Chénier, tous deux guillotins, etc.) . Dans « Un jeune qui s'en va », Corbière s'attaque nommément aux auteurs romantiques et à la fascination morbide qu'ils exercent :

« – Décès : Rolla : – l'Académie.  
Murger, Baudelaire : – hôpital, –  
Lamartine : – en perdant la vie  
De sa fille, en strophes pas mal... »<sup>44</sup>

Corbière reproche aux romantiques leur exploitation du malheur et de la mort, comme Musset qui entre à l'Académie en narrant la déchéance et le suicide de Jacques Rolla, ou

---

<sup>41</sup>CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.77-81

<sup>42</sup>Ibid., p.81

<sup>43</sup>HUGO, Victor, « Fantômes », *Les Orientales*, Œuvres complètes, Volume 1, p.135

<sup>44</sup>CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.79

Lamartine qui évoque dans son œuvre le décès de sa fille. Corbière qualifie ce dernier d'« Inventeur de la *larne écrite* » et mentionne qu'en quête d'argent il avait ouvert une souscription à ses *Œuvres complètes*, ainsi que des abonnements à son *Cours familial de littérature* qui parut de 1856 à 1859 : « Harmonieux tronc des *moissonnés* ». Comme l'indique Angelet, « les *moissonnés* sont les lecteurs dont Lamartine recueillait les offrandes »<sup>45</sup>.

Ainsi Corbière désidéalise, dépoétise et démythifie successivement la poésie conventionnelle et plus précisément la poésie romantique. Mais selon Christian Angelet, dans le cas de Corbière, il s'agit de la « dépoétisation concrète »<sup>46</sup>. C'est-à-dire que Corbière visant à désarçonner toutes les outrances et conventions poétiques propres au mouvement littéraire romantique ramène de force aux éléments les plus concrets, les plus triviaux du langage : argot des marins ou du milieu parisien des prostituées et proxénètes. Et le burlesque se révèle aussi un excellent moyen de désidéalisation et dépoétisation ; en particulier les jeux de mots souvent proches du calembour qui visent à dissoudre la valeur référentielle univoque du langage.

Corbière est très attentif aux mots. Le lecteur rencontre le premier calembour à la couverture du recueil – à l'écriture du nom de poète qui est un pseudonyme. L'auteur s'appelait Edouard comme son père. Corbière a probablement joué sur l'association du prénom et du nom, pour, comme l'indique Elisabeth Aragon, y loger ce qu'il estimait être son destin, présent et futur : « la souffrance et la mort incluses dans *Triste en [son] corps, bière... Triste corps en bière* »<sup>47</sup>. Ainsi il implique une sorte de familiarité avec la mort qui marque *Les Amours jaunes* à l'ensemble.

Autres traits principaux de l'œuvre corbiérienne (sa marginalité, son refus de l'effusion tendre tenue à distance par le sarcasme, la dérision, l'humour grinçant, la parodie, l'indissolubilité de la criticité et poéticité, sa modernité) peuvent aussi retrouvés non seulement dans les poèmes-mêmes, mais aussi dans la composition du recueil, sa couverture et son titre.

## ***1.2. Au lieu de manifeste d'antipoésie : Tu ris jaune et tousses***

Tristan Corbière a publié *Les Amours jaunes* à compte d'auteur et chez les frères Glady. Le choix d'édition n'était pas hasardeux. Les Glady se sont fait une réputation douteuse d'éditeurs pornographiques. D'un côté, cette démarche pouvait flatter l'esprit provocateur du poète. Mais d'un autre côté, la publication du livre dans une telle édition devait souligner la

---

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> ANGELET, Christian, *La poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961, p. 82.

<sup>47</sup> ARAGON, Elisabeth et BONNIN, Claude, « Introduction », CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, texte établi et commenté par Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, Presses Universitaires du Mirail, 1992, p. 17

nature de la muse poétique que dénonçait Corbière : la « Muse vénale »<sup>48</sup> en termes baudelairiens. Dans *Les Amours jaunes* nous pouvons retrouver tant les comparaisons directes de la muse avec la prostituée : « Là, sa pauvre Muse pucelle/Fit le trottoir en demoiselle »<sup>49</sup>(« Paris ») où « il vivait *en concubinage avec des Muses !...* »<sup>50</sup> (« Le poète contumace ») que les phrases obliques sur l'essence de l'œuvre poétique : « Métier de mourir... »<sup>51</sup> (« Un jeune qui s'en va »).

De plus, la couverture de livre était parcheminée de jaune<sup>52</sup>. Cela pouvait aussi indiquer au lecteur, et très puissamment, un type de livre (surtout s'il était publié chez les éditeurs pornographiques). Il est possible que Corbière ait choisi la couverture jaune et ait mis le mot « jaune » dans le titre pour la même raison pour laquelle Aubrey Beardsley a appelé sa revue *The Yellow Book*<sup>53</sup>. Cette raison est bien décrite par Gérard Genette dans son travail *Seuils*. Il note qu'en ce temps, les livres avec les couvertures jaunes étaient synonymes de livres français licencieux. Il cite l'histoire de M. Butor : « Je me souviens de l'air scandalisé avec lequel un clergyman interpellait, dans un chemin de fer britannique, une de mes amies : "Madame, vous ne savez donc pas que Dieu vous voit tandis que vous lisez ce livre jaune !" »<sup>54</sup>. Cette signification maudite, indécente, peut être une des raisons pour laquelle Tristan Corbière a décidé de nommer son recueil *Les Amours jaunes* – le livre des amours vénales.

Mais l'adjectif « jaunes » dans le titre du livre peut avoir d'autres significations. Tout d'abord, il fait référence à l'expression « rire jaune » qui signifie « rire d'une manière contrainte en dissimulant mal son dépit »<sup>55</sup>. En ce sens, le rire apparaît implicitement dans « Bohème du chic » (« Drôle en ma sauce jaune/De chic et de mépris »<sup>56</sup>) et dans « Le Poète contumace » (« ... Et je ris... parce que ça fait un peu mal. »<sup>57</sup>), explicitement dans « À l'Etna » (« Tu ris

---

<sup>48</sup> L'appel à Muse vénale est un écho de Baudelaire dont le recueil *Les Fleurs du Mal* contient le sonnet *Muse vénale*

<sup>49</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.43

<sup>50</sup> Ibid., p.93

<sup>51</sup> Ibid., p.81

<sup>52</sup> La copie des *Amours jaunes*, présentée sur le site de la bibliothèque numérique *Gallica*, a la couverture jaune. Mais aussi *Manuel de l'amateur de livres du XIX siècle* de Georges Vicaire indique que le recueil de Corbière avait la couverture parcheminée jaune (VICAIRE, Georges, *Manuel de l'amateur de livres du XIX siècle*, Editions F. Douin, Les livres anciens numérisés, p.1004)

<sup>53</sup> Le Livre Jaune

<sup>54</sup> GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, la collection « Poétique », Paris, (1987) 2002, p. 29

<sup>55</sup> Larousse, consulté le 4 mai,

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jaune/44801/locution?q=rire+jaune#173145>

<sup>56</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.57

<sup>57</sup> Ibid., p.98



jaune et tousses»<sup>58</sup>). Ainsi le « rire jaune », rire sans vraie gaieté, c'est-à-dire faux et douloureux, place le livre corbiérien sous le signe de la dérision et la raillerie. L'adjectif « jaunes » brouille les repères et fait vaciller le premier signifiant « amours » qui fait référence à une tradition poétique lyrique et sentimentale. Le recueil ne s'adresse qu'à une femme, une actrice italienne que le poète a appelé Marcelle (le poème liminaire est dédié « À Marcelle »). On peut également y voir une allusion aux *Amours* de Ronsard qui célèbrent Hélène. Mais les amours de Corbière sont jaunes comme « rire jaune ». Ce ricanement masque une gêne, une souffrance, les amours jaunes sont liés au cocuage et de l'exclusion dont la couleur est jaune. Chez Corbière, poète au physique contrefait et gâté par la maladie (rhumatisme articulaire ou tuberculose), l'amour est malheureux, sordide, honteux. L'expression « les amours jaunes » place donc le recueil sous les auspices de la disharmonie, de la dissonance. Et c'est un élément clé pour l'ensemble de l'ouvrage.

Aussi, l'adhérence du mot « amours » qui fait référence à la tradition poétique des « Amours » initiée par Pétrarque et réanimée au cours du XVI<sup>e</sup> siècle par Ronsard et de la couleur jaune témoigne d'une remise en question de la poésie-même. Le poète exprime donc de manière implicite une réflexion relative à l'écriture poétique et à la dimension intertextuelle que comporte toute œuvre littéraire. Et par cette réflexion il cherche sa voie poétique. Ainsi le recueil de Corbière est un livre sur les recherches d'innovations poétiques. Ce point de vue peut expliquer la structure un peu étrange des *Amours jaunes*.

Elle a deux particularités : l'absence d'ordre chronologique et la division en deux grandes parties très dissemblables : la dualité Paris/Bretagne. La première partie couvre les quatre premières sections « Ça », « Les Amours jaunes », « Sérénade des sérénades » et « Raccrocs ». Les poèmes de ces sections ressortissent à la poésie personnelle et au genre lyrique. C'est la poésie de la première personne. La deuxième partie est composée d'« Armor » et « Gens de mer » qui présentent la poésie narrative et impersonnelle. Comme remarque Henri Thomas<sup>59</sup>, à partir du milieu du recueil, ce que Rimbaud nommait la « poésie subjective », disparaît peu à peu, pour laisser place à une autre poésie: celle d'une terre, d'un peuple et d'un mode de vie. À la fin du livre, dans la section « Rondels pour après » la poésie personnelle du début revient.

Mais il ne s'agit pas de la structure circulaire du livre. C'est une histoire renversée de vie d'un poète, une quête de l'identité du sujet poétique par le retour aux origines. Le recueil

---

<sup>58</sup>Ibid., p.155

<sup>59</sup> THOMAS, Henri, *Tristan le Dépossédé* (1972), Paris, Éditions Gallimard, 1999

commence par « Épitaphe » qui présente l'identité ruinée du mort-vivant. Il passe à travers le cynisme de l'amour échoué à Paris et la tristesse existentielle à Bretagne et finit par l'intégrité retrouvée dans l'éternelle vie-après-la-mort du poète-enfant (« Rondels pour après »).

En même temps, selon Hugues Laroche<sup>60</sup>, la structure des *Amours jaunes* est construite sur une symétrie directe. La section-introduction « Ça » correspond à la section-conclusion « Rondels pour après ». La première transforme la vie en mort (l'identité ruinée du mort-vivant) et la dernière - la mort en vie (l'identité retrouvée du vivant-mort). Les deux sections laissent une grande place à l'autoportrait mais la dérision de soi présente dans « Ça » se transforme en une certaine tendresse dans « Rondels pour après ». La mort seule peut réconcilier le poète avec lui-même, lui permettre de mieux accepter, malgré les moqueries, son talent. Comme écrit Christian Angelet, « le moi se délie dans l'univers, il entre en conformité amoureuse avec lui. L'*arlequin-ragoût* d'« Épitaphe » se nomme à présent *chevaucheur de rayons, ferreur de cigale, peigneur de comètes*... Et la division intestinale a fait place au dialogue. Voici enfin Tristan à tu et à toi avec lui-même »<sup>61</sup>:

« Va vite, léger peigneur de comètes !  
Les herbes au vent seront tes cheveux... »<sup>62</sup>

Là, par-delà la mort, l'amour est atteint, l'antipoésie comme l'idéal poétique, est devenue réalité, la vérité enfin est possédée.

On peut remarquer aussi un relatif équilibre entre deux sous-ensembles « Les amours jaunes »-« Sérénade des sérénades » et « Armor »-« Gens de mer ». Ils représentent les dualités Paris/Bretagne et la poésie personnelle/la poésie impersonnelle. Comme l'indique Katherine Lunn-Rockliff<sup>63</sup>, la disposition des poèmes bretons plus harmonieux après les poèmes cyniques parisiens permet à Corbière, d'un côté, de jouer sur l'un des grands topos littéraires du XIXe siècle : le mouvement des provinces à Paris et ainsi placer tout le recueil sous le signe du désillusionnement déjà éprouvé. Corbière ne décrit pas chronologiquement l'histoire de la perte des illusions comme expérience vécue. Il préfère l'exprimer par la structure du livre. D'un autre

---

<sup>60</sup> LAROCHE, Hugues, *Tristan Corbière ou les voix de la Corbière*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. L'Imaginaire du texte, 1997, p.95-100

<sup>61</sup> ANGELET, Christian, Préface à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.16

<sup>62</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.244

<sup>63</sup> LUNN-ROCKLIFFE, Katherine, *Tristan Corbière and the poetics of irony*, Oxford, Oxford Modern Languages Monographs, 2006

côté, cette structure lui permet de définir le recueil comme le développement du négatif vers le positif.

Au centre du recueil se situe « Raccrocs » qui réunit des pièces diverses, inclassables ailleurs et raccrochées à l'ensemble par leur ton. Cette section contraste avec la profonde cohérence thématique des parties précédentes et suivantes et juxtapose des thèmes amoureux, oniriques et exotiques poursuivant « la quête du bonheur pour constater dans le dernier poème de cette section, qu'il n'est qu'un Paria »<sup>64</sup>. « Paria », en quelque sens, est le point-zéro, où rien ne lie le poète à la poésie conventionnelle et où la nouvelle identité poétique peut commencer à se former :

« Mon passé : c'est ce que j'oublie.  
Mon souvenir – Rien – C'est ma trace.»<sup>65</sup>

Ainsi la structure du recueil indique la trajectoire de la quête de l'identité du sujet poétique : à partir du refus total des clichés et poncifs romantiques au début du livre jusqu'au rêve d'expression lyrique réalisé à la fin des *Amours jaunes*. Et l'instrument principal de cette quête est l'ironie qui se présente sous des masques différents chez Corbière : les parodies, les pastiches et les sarcasmes. Et par ces sarcasmes et réécritures, Corbière entreprend d'expérimenter une nouvelle relation au langage et au réel - et il réalise à sa manière ce que Mallarmé appellera la « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots... »<sup>66</sup>. En effet, Corbière a la passion des mots : mots d'argot, mots anciens, termes spéciaux, vocables créés par lui de toutes pièces. Pour lui, la langue est un orgue dont il savoure et adopte tous les registres, de bas en haut.

Sa poésie puise sa force dans une sorte d'élan cahotique qui la caractérise. Une abondante ponctuation, à grand renfort de tirets et de points de suspension, bouscule le rythme et crée une respiration singulière. Les témoignages de contemporains ou l'examen des brouillons et manuscrits de Corbière révèlent que cet apparent désordre est le fruit d'un minutieux travail. Et dans la deuxième partie de notre étude nous tenterons démontrer comment le poète atteint cet désordre fictif.

---

<sup>64</sup> BURCH, Francis, *Tristan Corbière : l'originalité des Amours jaunes et leur influence sur T.S.Eliot*, Paris, Nizet, 1970, p.155

<sup>65</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p 165

<sup>66</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Crise de vers* (1895), Igitur, Divagations, *Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003 (Coll.Poésie), p.256

## CHAPITRE II. La structure des vers antipoétiques

### II.1. L'antimusicalité des vers corbiériens : « déchanton »

Dans *Une Étude sur Corbière*, Jules Laforgue écrit : « Corbière ne s'occupe ni de la strophe ni des rimes (sauf comme tremplin à confetti) et jamais de rythmes... – j'ai voulu faire de la symphonie et de la mélodie, et Corbière joue de l'éternel crin-crin... »<sup>67</sup>. Mais le cousin de Corbière, Pol Kalig qui pouvait le voir travailler, note que l'auteur des *Amours jaunes* élaborait « ses petites pièces jusqu'à la minutie pour obtenir un maximum de condensation. »<sup>68</sup>

Ainsi, Corbière cultive volontairement dans son œuvre la discordance et la disharmonie et joue de « l'éternel crin-crin » presque sur le mode du manifeste poétique : « Ce fut un vrai poète : il n'avait pas de chant », « Il pleura, chanta juste faux » (« Épitaphe »), « En écorchant le chant du cygne » (« Paris »). Pour lui, comme l'indique Christian Angelet, « le chant c'est le beau vers tel qu'il a cours en France : fluide et harmonieux... »<sup>69</sup>. Et en même temps, il symbolise l'art conventionnel que Corbière dénonce dans « Ça » :

« L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art. »<sup>70</sup>

Cette position poétique s'exprime dans son refus d'écrire français quand il intitule son poème : « À peine est-ce français » et définit ainsi l'activité poétique : le poète ne chante pas mais « déchante » :

« Le poète ayant chanté,/Déchanté »<sup>71</sup>

Selon le dictionnaire de français « Littré »<sup>72</sup>, déchanter a deux définitions : « Changer de ton, rabattre de ses prétentions, de ses espérances » et « Chanter en partie ; exécuter le déchant ». Pour Corbière, l'activité du poète réunit ces deux définitions. D'un côté, le poète déchante parce qu'en récrivant un texte d'autrui, il change son ton et renverse la signification de la poésie conventionnelle dans le sens défini par Angelet : « Chanter [pour Corbière], c'est donner dans

---

<sup>67</sup> LAFORGUE, Jules "Une Étude sur Corbière", *Entretiens poétiques et littéraires*, III, (juillet 1891), p.11

<sup>68</sup> Lettre de Pol Kalig, dans *Les Marches de Provence. Fascicule spécial sur Tristan Corbière*, août-septembre 1912, p. 27, repr. in CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003

<sup>69</sup> ANGELET, Christian, Préface à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.26

<sup>70</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p. 42

<sup>71</sup> Ibid., p.247

<sup>72</sup> Dictionnaire Littré, [en ligne], consulté le 4 mai 2015, <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/>

l'amour du beau idéal »<sup>73</sup>. De l'autre côté, le poète déchanté parce qu'il constitue une voix singulière, négative dans le chant polyphonique. C'est la stratégie de l'artiste que Jean-Marie Gleize appelle « déchanson »<sup>74</sup> et dont Corbière est l'adepte. La « déchanson » est la parole propre au poète maudit, déchu, méchant – « méchant ferreur de cigales »<sup>75</sup> comme le dit le quatrième poème des « Rondels pour après », « Mirliton ». L'expression « ferre des cigales » est un équivalent de « tirer des plans sur la comète ». Comme note Doriane Bier, « c'est l'écriture de qui s'est trop bercé d'illusions et ne peut plus que déchanter.

De plus, Bier développe la succession associative de Gleize : « déchanter » – la « déchanson » – le « déchant ». Le déchant (discantus) désigne la partie supérieure d'un chant polyphonique : il se construit en contrepoint et au-dessus de l'ancienne mélodie grégorienne (cantus firmus), cette dernière étant reléguée au rang secondaire. L'arrivée du déchant, et donc de la polyphonie, dans l'histoire de la musique, correspond à l'avènement d'une nouvelle liberté d'invention musicale, hors des seules mélodies figées du répertoire d'église. En reprenant la métaphore appliquée à notre poète, nous pourrions dire que son « déchant », sa manière de chanter dissonant est un gage d'inventivité, en dehors des canons et des académismes, quoiqu'elle se situe en regard, en se moque d'eux « point contre point » (punctus contra punctus – note contre note, selon l'étymologie du mot « contrepoint »).

En effet, Corbière, caractérisé par le style « heurté » et par l'ironie constante et grinçante, retourne sans cesse à ses prédécesseurs et rend hommage aux règles de la versification traditionnelle. Pour les formes, en particulier mètre et strophe, son classicisme est remarqué : il utilise une grande variété de mètres répertoriés (quatre à douze syllabes) comme l'ont fait nombre de célèbres prédécesseurs (par exemple, Hugo). Mais il préfère confondre et varier les formes et les types strophiques dans le même poème. Parmi les exemples les plus frappants notons « La pipe au poète », « Grand opéra », « Litanie du sommeil » et « Le poète contumace » :

« Sur la côte d'ARMOR. – Un ancien vieux couvent,  
Les vents se croyaient là dans un moulin-à-vent,  
Et les ânes de la contrée,  
Au lierre râpé venaient râper leurs dents  
Contre un mur si troué que, pour entrer dedans,

---

<sup>73</sup> ANGELET, Christian, Préface à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.26

<sup>74</sup> GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, coll. « Pierres vives », éditions du Seuil, Paris, 1983

<sup>75</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p. 243

On n'aurait pu trouver l'entrée. (le sizain hétérométrique)

[...]

- Aujourd'hui l'hôte était, de la borgne tourelle,  
Un Poète sauvage, avec un plomb dans l'aile,  
Et tombé là parmi les antiques hiboux

Qui l'estimaient d'en haut. – Il respectait leurs trous, -

Lui, seul hibou payant, comme son *bail* le porte :

*Pour vingt-cinq écus l'an dont : remettre une porte.* – (le sizain isométrique)

[...]

Faisant, d'un à peu près d'artiste,

Un philosophe d'à peu près,

Râleur de soleil ou de frais,

En dehors de l'humaine piste. »<sup>76</sup> (le quatrain isométrique)

« Le poète contumace »

Ce mélange permet à Corbière d'introduire un rythme heurté et saccadé en respectant les règles de versification classique. Grâce à ce rythme, le poète prend ses distances avec le héros qu'il a été et change sans cesse la focalisation de son histoire. Il distingue le jugement de chaque personnage par son propre type strophique. De plus, pour les extraits distincts de l'écriture de son héros, Corbière utilise aussi des types strophiques différents. Ainsi, notre auteur constitue le « déchanton » du « poète contumace » et présente sa voix singulière dans la foule polyphonique.

Corbière cherche une adéquation entre le mètre et le message que le poète souhaite communiquer. Mais il ne pense pas que la meilleure voie est la soumission aux règles rigides. D'où son attitude à l'égard des normes poétiques qui est révélées dans « I Sonnet » qui a pour sujet sa propre composition:

« Vers/fi/lés/à/la /main//et/d'un/pied/u/ni/forme,  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
Em/boî/tant/bien/le/pas,//par/ qua/tre en/ pe/lo/ton,  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
Qu'en/ mar/quant/la/cé/sure/ /, un/des/qua/tre /s'en/dorme...  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
Ça/ peut/ dor/mir/ de/bout//co/mme/sol/dats/de/plomb »<sup>77</sup>  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Les procédés techniques tel l'enjambement à la césure au premier vers, témoignent de sa maîtrise de la versification. Le e instable (schwa) interconsonantique est scrupuleusement

<sup>76</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p. 92-93

<sup>77</sup> Ibid., p.62-63

compté. Sauf l'usage de vers impairs (8,9,11,12), Corbière suit les règles traditionnelles avec scrupule. Il construit la forme du sonnet avec virtuosité mais là, il n'y pas de fond. Robert L. Mitchell déclare à propos de « I Sonnet » qu'il s'agit d'un : « ars impoetica, un poème sur la manière de ne pas écrire un poème. »<sup>78</sup> Ainsi, Corbière s'attaque aux normes dures de la métrique de manière narquoise :

« – Je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procède  
En posant 3 et 3 ! – Tenons Pégase raide :  
« Ô lyre ! Ô délire : Ô ... » – Sonnet – Attention ! »<sup>79</sup>

L'usage des chiffres arabes que la poésie conventionnelle exile, contribue tout d'abord à la critique des principes poétiques parnassiens. Les Parnassiens vouaient un culte à la Beauté. Ils ont travaillé la forme dans ses moindres détails. Ils croyaient que ce qui prime, ce n'est donc pas l'inspiration, mais le travail sur la forme. À travers ce travail, ils souhaitaient atteindre une sorte de beauté objective. Ils comparaient souvent le poète à un sculpteur ou un ciseleur, préoccupé par la plastique plus que par l'Esprit :

« Quand sa chasse est finie  
Le poète oiseleur  
Manie  
L'outil du ciseleur. »<sup>80</sup>  
Théodore de Banville, « À Théophile Gautier »

C'est contre ce culte du travail et de la forme que Corbière s'attaque. Les Parnassiens croyaient que le poète devait transformer une matière difficile, le langage, en beauté, grâce à un patient labeur, qu'il devait respecter des formes fixes et des règles de la poésie classique. Corbière démontre que le respect aveugle des formes et des règles de versification conduit au résultat absurde. « I Sonnet », c'est le poème avec la forme parfaite et sans aucun message poétique, sans l'Esprit. En outre, dans les vers « – Sonnet – Attention ! » il se moque de l'opinion des Parnassiens que la poésie réclame l'apprentissage d'une technique.

De plus, dans ce poème, sauf les moments proprement techniques, Corbière dénature les grands thèmes de la poésie classique: « le railway du Pinde », « chloroforme, télégramme

---

<sup>78</sup> Texte original: « Taken literally ( and not as a pose), « I Sonnet » is most obviously an ars impoetica, a poem literally about how not to write poetry » de Robert L. Mitchell, *Tristan Corbière*, Twayne Publishers, coll. Twayne's world authors series, Boston, Etats Unis, 1979, p. 73

<sup>79</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p. 63

<sup>80</sup> DE BANVILLE, Théodore, *Stalactites, Odelettes – Améthysètes*, Alphonse Lemerre, Éditeur, Paris, 1873, p. 194

sacré », « ô Muse d'Archimède », « la preuve d'un sonnet est par l'addition ». Il ne renouève la poésie que dans la contestation des œuvres de ses prédécesseurs.

En effet, en respectant nominalement les formes poétiques traditionnelles, en réalité, il les transforme. Un exemple particulier est la séquence de huit sonnets regroupés sous le titre « Paris ». À première vue, cette suite semble écrite dans les règles de l'art. Comme note Gleize, « [c]es huit sonnets consécutifs sont octosyllabiques, la séquence se présente donc de façon tout à fait compacte : un huitain de sonnets octosyllabiques. »<sup>81</sup> Mais ce travail formel est trompeur : une lecture attentive des sonnets montre que l'harmonie n'est qu'illusion et que les poèmes fonctionnent sur six systèmes de rimes différents, ne correspondant pas au schéma classique pour ce type de poème.<sup>82</sup> Jean-Marie Gleize écrit :

« Tout se passe comme si, dans cette séquence si courte et d'apparence si homogène, tant sur le plan thématique-narratif que sur le plan prosodique, Corbière entreprenait un travail de variation systématique à partir des composantes du sonnet : quatrains embrassés ou croisés, croisés de la même façon ou une fois à l'endroit une fois à l'envers, tercets composés d'un distique plus un quatrain (lui-même croisé ou embrassé) ou de trois distiques, etc »<sup>83</sup>

Cette maladresse poétique volontaire signale que Corbière joue délibérément à imiter mal, qu'il se pose en « potache » alors que ce ratage formel est pensé et étudié. Le vers semble négligé alors qu'il est en fait surtravaillé.

En ce qui concerne les règles de la prosodie, Corbière démontre aussi son négligence fautive de ces règles. Macfarlane écrit sur son « grand mépris de ce qu'on appelle les règles de la prosodie » et d'« entorses aux conventions prosodiques auxquelles il n'accorde une place dans ses vers que pour les y bafouer »<sup>84</sup>.

La plupart des poèmes corbiériens témoignent de sa maîtrise des règles de la prosodie. Corbière compte le e instable (schwa) interconsonantique, proscriit soigneusement les mots terminés en voyelle plus schwa, à moins d'une élision dans les poèmes « Messie et Souvenir », « Vraie ou fausse », « De la copie ? — Hélas non », etc. Les formes populaires utilisées dans quelques pièces de « Gens de mer » sont naturellement traitées comme telles, l'apostrophe indiquant l'apocope (« un peu d' gomme », « fair' plier », « l'chérubin... »), de même que dans les nombreuses syncopes (« r'lâchés », « g'noux... »). Le recours à la syncope, l'apocope et

<sup>81</sup> GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, coll. « Pierres vives », éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 108.

<sup>82</sup> C'est-à-dire le modèle classique hérité de Pétrarque et repris par Ronsard, et dont les rimes se suivent dans l'ordre suivant : abba abba ccd ede.

<sup>83</sup> GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, coll. « Pierres vives », éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 109.

<sup>84</sup> MACFARLANE, K. H., *Tristan Corbière dans Les Amours jaunes*, Paris : Minard. 1974, p. 265



l'élision lui permet d'obtenir le nombre de syllabes requis et introduire à l'intérieur du poème les formes de la langue parlée.

Mais Corbière utilise de manière très libre des diérèses et synérèses, la plupart du temps avec des effets expressifs, d'ironie en particulier. Paul Espitalier remarque que chez Corbière « une diérèse appelle une synérèse, ou inversement, à l'intérieur d'un même mot qui revient dans le même vers ou dans le proche contexte »<sup>85</sup>. Par exemple, dans le troisième sonnet de « Paris » Corbière utilise la synérèse pour le mot « rosier » dans l'épigraphe et au vers 8, car « rosier » compte pour deux syllabes :

« *Dondé ! fût encore rosier !* »<sup>86</sup>

Mais au vers 9, la diérèse ironique qu'il répète à deux reprises (vers 11 et 12) dans le même syntagme (tiré d'une chansonnette *À la claire fontaine* citée en exergue et au vers 8) fait de « rosier » un trisyllabe :

« *La rose au rosier, Dondaine !* »<sup>87</sup>

Cela permet de tourner en dérision la prétention souvent déçue du poète qui est décrit aux quatrains précédents :

« Poète. – Après ! Il faut *la chose* :  
Le Parnasse en escalier,  
Les Dégoûteurs, et la Chrolose,  
Les Bedeaux, les Fous à lier... »<sup>88</sup>

Corbière ironise sur les particularités des mouvements poétiques qu'elles paraissent devenues les clichés et tombées dans l'absurdité. Par exemple, les Parnassiens croient aveuglément à leur culte de la forme et l'idée de l'apprentissage technique. « Le Parnasse en escalier » est une périphrase parodique<sup>89</sup> du *Grandus ad Parnassum*, titre des anciens manuels de rhétorique utilisés dans les collèges. Les dégoûteurs, mot créé par Corbière, signifie les éternels dégoûtés de la vie, c'est-à-dire les poètes du spleen. La Chrolose, c'est « la poésie des

---

<sup>85</sup> La citation de Paul Espitalier est tirée de ARAGON, Elisabeth et BONNIN, Claude, « Introduction », CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, texte établi et commenté par Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, Presses Universitaires du Mirail, 1992, p. 17

<sup>86</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.45

<sup>87</sup> Ibid., p.45

<sup>88</sup> Ibid., p.44

<sup>89</sup> Selon les notes dans CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.44

chroloses », l'art de l'hôpital dont les thèmes principaux sont la maladie et la mort. Les Bedeaux qui signifient les employés préposés à l'ordre dans une église, sont les auteurs de poésies religieuses. Pour Corbière, le bedeau par excellence est Lamartine. Toutes ces particularités notre poète appelle la pose et les considère comme quelque chose artificielle. Il les oppose à la tradition et l'art oraux, populaires, parlés. La diérèse ironique au vers 9, 11 et 12 souligne la méprise de la poésie conventionnelle au chant populaire, heurté et inharmonieux. La diérèse éloigne la prononciation du « rosier » et le dépourvoit la légèreté et la spontanéité qu'il avait dans le chant populaire.

De plus, il ne nous semble pas hasardeux que Corbière cite le chanson populaire *À la claire fontaine*. Les mots « fontaine » et « source » sont les synonymes et signifient l'eau sortant naturellement du sol. La fontaine est le commencement de la fleuve et l'art populaire est celui de la vraie poésie.

En outre, par l'utilisation des diérèses et synérèses, Corbière introduit souvent dans le texte les formes parlées du langage et les archaïsmes. D'un côté, cela permet à notre poète de donner une portée caricaturale à ses œuvres. Par exemple, dans « Le Crapaud », la synérèse de « poète » donne à ce mot un caractère archaïque emprunt d'un burlesque s'inscrivant dans un contexte péjoratif :

« Vois-le, poète tondu, sans aile,  
Rossignol de la boue... — Horreur ! — »<sup>90</sup>

D'autre côté, cette pratique crée une dissonance dans les poèmes corbiériens et permet de subvertir les conventions, les normes poétiques et saboter les règles de la prosodie française. Charles le Goffic note que « par esprit de contradiction, Corbière pratique la diérèse partout où les autres poètes se l'interdisent [...] et, réciproquement, qu'il fait exprès de se l'interdire là où ils se la permettent. [...] Corbière rompait là, délibérément, avec la prosodie romantique pour en adopter une autre, plus proche de sa nature, plus répondante à ses secrets instincts, et qui était la prosodie même des chansons populaires. »<sup>91</sup>

Ainsi, l'abondance des archaïsmes, des mots étrangers, des jeux de mots et des calembours indique que Corbière est très attentif aux mots, aux expressions toutes faites de la

---

<sup>90</sup> Ibid., p.85

<sup>91</sup> LE GOFFIC, Charles, Préface à CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, Albert Massein, éditeur, Paris, 1926, p.7

langue. Dans son œuvre il les emprunte pour les transformer, les subvertir, poussant jusqu'à créer une langue absconse, un « à peine français ». De ce point de vue, il fut considéré par les surréalistes comme un de leurs précurseurs.

## II.2. L'expérimentation du langage

« C'est sans doute avec *Les Amours jaunes* que l'automatisme verbal s'installe dans la poésie française »<sup>92</sup> dit André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir*. Pour Breton, cet automatisme est une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »<sup>93</sup>. C'est un « monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée* »<sup>94</sup>. Le produit de cette écriture automatique est un « texte automatique », écrit réputé sans intervention consciente. Breton fait de Corbière le premier ancêtre de l'écriture automatique : « Corbière doit être le premier en date à s'être laissé porter par la vague des mots qui, en dehors de toute direction consciente, expire chaque seconde à notre oreille et à laquelle le commun des hommes oppose la digue du sens immédiat. »<sup>95</sup>

En effet, parfois il semble que pour Corbière, écrire, c'est aller où le mènent les mots. Il pousse le jeu verbal extrêmement loin, jusqu'à écrire des vers obscurs dont l'analyse ne peut parvenir à distinguer que la richesse linguistique. Le calembour peut déclencher le poème dans son entier, par un simple jeu d'associations sonores, 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.

C'est le cas du « Poète contumace ». Les derniers vers de ce poème est un exemple d'intrusion de la citation au sein 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... »<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Le Livre de Poche, 2002, p.203

<sup>93</sup> BRETON, André, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t.I, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 326

<sup>94</sup> Ibid., p. 328

<sup>95</sup> BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Le Livre de Poche, 2002, p.203

<sup>96</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.98

Deux citations se glissent dans ce quatrain. La première, en italique, reprend, en la déformant, la locution adverbiale « une cheminée et un cœur », synonyme de bonheur simple. La seconde, au dernier vers, parvient à mettre un bout de chanson populaire (« Au clair de la lune ») au service de l'élégie corbiérienne. Mais, d'un autre côté, il semble qu'elle est mise en bout du quatrain par automatisme, association spontanée avec le vers précédent.

La même « vague des mots », où se libère de manière éclatante la parole libre de Corbière, est représentée dans « Litanie du sommeil ». Tout au long de ce poème, 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'épigraphe est déjà un calembour très chargé de sens : « J'ai scié le sommeil » (attribué à *Macbeth*). Ainsi, Corbière fait référence à un passage de l'acte II, scène 2 de la tragédie de Shakespeare :

« Macbeth assassine le sommeil, l'innocent sommeil, le sommeil qui débrouille l'écheveau confus de nos soucis ; le sommeil, mort de la vie de chaque jour, bain accordé à l'âpre travail, baume des âmes blessées, loi tutélaire de la nature ... »<sup>97</sup>

Macbeth y clame 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.

La « Litanie du sommeil » fonctionne comme une parole ininterrompue et jubilatoire. C'est pourquoi il est très difficile de détacher des extraits de ce long poème divisé en laisses d'une rime unique. Mais pour montrer la variété des procédés, son mélange des langages et des plans de la réalité, nous en citerons une assez longue partie. Après nous analyserons plus précisément quelques uns de ses aspects.

« [ ... ] SOMMEIL! écoute-moi: je parlerai bien bas:  
Sommeil. - Ciel-de-lit de ceux qui n'en ont pas!

---

<sup>97</sup> SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, traduit par François-Victor Hugo, Édité par Guy Fontaine, Andrew Piasecki, Hachette, p.41

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! –  
 SOMMEIL! 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. [...]»<sup>98</sup>

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-èche » est une appellation plaisante du bonnet de nuit). Il existe bien des associations mais aussi un jeu comique avec les contes ; Barbe bleue, Malbrouk, la référence à la mythologie grecque : les Parques.

Dans ce poème, le trivial, même le grivois (les «vierges assez faites») y cohabitent avec les « immortelles ondes ». Le quotidien y paraît sublimé. Par exemple, les titres de journaux prennent un sens onirique, mystique, « Café de la vie » devient une métaphore. « Pavillon de la Folle » est généralement lu comme une reprise de l'expression « folle du logis », désignant l'imagination. Ainsi, le sommeil se présente comme 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.

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 »<sup>99</sup>. Il y

<sup>98</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, pp.136-140

aurait aussi une parodie de l'*Albatros* de Baudelaire. Et le sommeil de Corbière semble en effet relier le monde animal au monde humain, comme en témoigne ce vers où s'exprime une 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.

Mais l'extrait le plus frappant du poème est le vers dans lequel l'auteur donne soudain la parole au sommeil :

« LE SOMMEIL S'ÉVEILLANT ME DIT: TU M'AS SCIÉ. »<sup>100</sup>

André Le Milinaire écrit à propos de ce vers :

« L'Insomnie est le supplice du poète, le supplice du créateur de mots puisque [...] à peine Tristan est-il sur le point de s'endormir que se met en route leur litanie. Naît alors le supplice de Tristan soudain interdit de sommeil : vertigineux, incontrôlable, le tournoiement des mots. Car telle est bien la souffrance à laquelle, en voulant devenir écrivain, Tristan s'est exposé : que les mots, à jamais, ne le laisse plus en paix »<sup>101</sup>.

Mais Corbière ne les laisse pas en paix aussi. Le poème naît d'une avalanche de mots qui s'engendrent les uns les autres. Mais cette avalanche de mots est bien calculée et maîtrisée. Corbière travaillait très fortement ses textes, dont les moindres incongruités doivent être considérées comme intentionnelles.

Il fait un important travail sur les expressions dans ses poèmes. Dans ses œuvres, chaque mot a son propre place, strictement défini par l'auteur. Il crée des substitutions quasi homonymiques comme dans le titre du poème « Petit mort pour rire » (ici, la déformation de l'expression « petit mot pour rire ») et les adjonctions de quelque élément comme dans le vers du même poème :

« Et les myosotis, ces fleurs d'oublies »<sup>102</sup>

C'est le jeu de mots oxymorique avec oublies, qui désigne le caveau parce que le myosotis s'appelle aussi « ne-m'oubliez-pas ».

---

<sup>99</sup> RIMBAUD, Arthur

<sup>100</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.140

<sup>101</sup> LE MILINAIRE, André, *Tristan Corbière : la paresse et le génie*, p.86

<sup>102</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.245

La densité des calembours et des jeux des mots dans l'œuvre corbiérienne est le signe de la position antipoétique de son auteur. Christian Angelet note que « le calembour est le moyen le plus voyant de l'antipoésie de Corbière. C'est lui qui permet à l'auteur de démystifier les lieux communs de la poésie romantique. »<sup>103</sup> C'est ce qui se passe dans « Bonne fortune et fortune », où Corbière ironise le cliché poétique de la première rencontre des amants, ingrédient obligé de toute histoire d'amour en la réduisant à une question d'argent.

Dans ce poème, le titre-même implique déjà un double sens. La « bonne fortune » fait référence au succès « galant » de la fin, à un destin heureux. Le seconde terme « fortune » qui en découle, ce sont les « deux sous ». En outre, tout au long de « Bonne fortune et fortune », Corbière mélange les expressions qui font référence à la tradition poétique de l'amour et les locutions du monde des prostituées et proxénètes parisiens. Il use à la fois des expressions qui exploitent le cliché de la rencontre amoureuse (« la nature est belle », « La Passante », le mot « Elle » avec majuscule etc.) et celles qui désignent la prostitution (« faire le trottoir », par exemple). Mais de plus, le poème convoque l'inversion des rôles sexuels : c'est l'homme qui « fait son trottoir » et à qui son interlocuteur invisible rappelle son activité :

« Un beau jour – quel métier ! – je faisais, comme ça,  
Ma croisière. – Métier !... – Enfin, Elle passa. »<sup>104</sup>

Selon Le Trésor de la Langue Française, « Métier ! » (définissant « je sais ... ma croisière » - sur le trottoir) désigne ironiquement une « activité malhonnête, dégradante, exercée habituellement et réprouvée par la société : métier de voleur, de proxénète. »<sup>105</sup> Ici, il s'agit d'une forme de prostitution.

Dans ce poème, Corbière déplace la perception de l'amour envisagé sous un aspect idéaliste et quasi mystique pour la jeter en quelque sorte sur le trottoir, pour ravalier toute rencontre entre deux êtres humains de sexe opposé à une inutile et cruelle méprise.

En effet, l'utilisation des expressions parlées, non seulement liées au monde parisien de la prostitution mais aussi à celui des marins et contrebandiers, du peuple, rendent les poèmes corbiériens ancrés dans la réalité et introduisent l'oralité, les régionalismes et la culture populaire dans le champ sacré de la poétique. Nous pouvons retrouver un vocabulaire fleuri et inédit dans

---

<sup>103</sup> ANGELET, Christian, Préface à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.28

<sup>104</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.75

<sup>105</sup> Trésor de la Langue Française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, consulté 4 mai

la poésie de Corbière (en particulier, « Gens de mer » et « Armor »), venue des ports bretons, de ses légendes et de son peuple : « maturin », « garcettes », « fignolure », « noroî »... Corbière fait de ses poèmes des concentrés de vie dans lesquels l'usage intensif de la ponctuation crée autant de voix sonantes et résonnantes.

De la même manière en introduisant des jeux d'italique, Corbière fait de la typographie et de la mise en page un élément essentiel de l'interprétation de ses vers.

### ***II.3. La visualisation des vers***

Comme écrit André Le Milinaire, les poèmes corbiériens sont oraux, pour une grande partie. Souvent, dès le premier mot, Corbière introduit au texte les voix totalement inconnues du lecteur sans le moindre travail de présentation des personnages qui parlent, voire sans les guillemets traditionnels. Tel est, par exemple, le cas de « Pauvre garçon » :

« Lui, qui sifflait si haut, son petit air de tête »<sup>106</sup>

Le Milinaire indique que « projeté en avant du texte, le pronom indique immédiatement quel type des relations peuvent avoir la femme qui parle et l'homme dont elle parle. En ne donnant pas le moindre renseignement sur l'identité du personnage, sur les circonstances dans lesquelles il se met à parler, en faisant surgir ces voix du noir, de l'inconnu, Corbière dit l'étrangeté radicale du langage et, dans le cas présent, sa violence, son agressivité. Jeux, confrontations, conflits de voix, aucune autre forme mieux que la forme orale ne pourrait restituer cette mise à nu des mots.»<sup>107</sup>

De plus, Corbière transmet avec virtuosité l'oralité au papier, à l'écrit sans perdre sa spécificité. Il remplace l'intonation qui joue le rôle majeur dans l'oralité par la ponctuation surabondante, l'italique, les fautes orthographiques et la syntaxe modifiée. Le trait particulier de l'œuvre corbiérienne est sa visualisation. Dans notre travail, nous nous baserons sur la définition de la visualisation tirée de Larousse : « Action de rendre visible d'une façon matérielle l'action et les effets d'un phénomène.»<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.90

<sup>107</sup> LE MILINAIRE, André, *Tristan Corbière : la paresse et le génie*, p.108-109

<sup>108</sup> Dictionnaire Larousse, consulté le 4 mai 2015,

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/visualisation/82228?q=visualisation#81260>



Dans la visualisation des poèmes corbiériens, tous les signes de la ponctuation n'ont évidemment pas la même valeur, ni le même intérêt. Chez Corbière, seulement le tiret, les points d'exclamation et de suspension jouent vraiment un rôle original.

Le point de suspension, en général, permet à Corbière de créer l'atmosphère hostile et macabre de ses poèmes aussi bien que transmettre l'effet de la parole coupée. Par exemple, dans le « Crapaud » le point de suspension fait entrer dans le poème non seulement le silence inhumain des choses et du monde mais leur pesanteur hostile :

« Enterre, là, sous le massif... »

Ici, le silence – et c'est aussi le drame – n'est pas une absence de bruit et de l'éclatement de la voix. C'est le silence du monde qui rejette l'homme.

En outre, dans les poèmes corbiériens, les points de suspension introduisent aussi le moment où soudain la parole cesse de fonctionner. Il s'agit parfois de gens qui ont du mal à dire ce qu'ils veulent dire (marins de « Gens de mer »), mais bien souvent ces points de suspension servent avant tout à restituer les arrêts brutaux de langage : hésitations, rêveries, réticences, excès d'émotion qui bloquent l'expression :

« – Ah ! pour où partez-vous ? – Ah ! pour notre voyage...  
Des pays mauvais ? – pas meilleurs...  
Pourquoi ? – Pour faire un tour, démoisir l'équipage...  
Pour quelque part, et par ailleurs :  
New-York... Saint-Malo... – Que partout Dieu vous garde ! »<sup>109</sup>  
« Le novice en partance et sentimental »

Parfois Corbière alterne les points d'interrogation et d'exclamation pour renfoncer l'effet d'oralité. C'est le cas du poème liminaire « Ça » où l'alternance de ces points intensifie l'oralité des paroles du narrateur-personnage et de ses interlocuteur présentée dans les trois premières strophes :

« Des essais ? – Allons donc, je n'ai pas essayé !  
Etude ? – Fainéant, je n'ai jamais pillé.  
Volume ? – Trop broché pour être relié...  
De la copie ? – Hélas non, ce n'est pas payé !

Un poème ? – Merci, mais j'ai lavé ma lyre.

---

<sup>109</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.217

Un livre ? – ...Un livre, encore, est une chose à lire !...  
Des papiers ? – Non, non, Dieu merci, c'est cousu !  
Album ? – Ce n'est pas blanc, et c'est trop décousu.

Bouts-rimés ? – Par quel bout ?...Et ce n'est pas joli !  
Un ouvrage ? – Ce n'est poli ni repoli. »<sup>110</sup>

Le redoublement de la voix du poète permet à lui de définir sa position poétique. Ces vers parodient les poèmes liminaires où les poètes contemporains s'adressent au lecteur pour justifier leur ouvrage : tels Baudelaire et Hugo. Corbière joue à dénigrer son livre en le qualifiant de pose et de raccroc. D'une part, il récuse ainsi le dogme de la sincérité qui fonde la poésie romantique ; de l'autre, il fait du hasard la source de la poésie : elle n'a pas de raison d'être absolue.

Il semble que dans ce poème, Corbière rime les points de la ponctuation ( !/./! ./!/!. etc.). en créant l'image du rythme graphique. L'omniprésence des tirets crée un effet de dialogue tandis que les points de suspension font un effet d'inachèvement. Les points de suspension miment l'effacement et portent le lecteur à s'interroger à propos de la signification de cet inachèvement. Au cœur de la parole poétique cela marque les limites du silence qui témoignent de l'indécision de Corbière quant au choix des mots.

Les poèmes corbiériens offrent une abondance d'exemples à ce sujet. Il utilise tour à tour un vocabulaire typiquement régional, quitte à l'expliquer par une note de bas de page, puis se débarrasser d'une règle de grammaire encombrante pour appuyer sa poésie sautillante : « Aux bornes que je voi : [...] Fille, priape ou roi ! »<sup>111</sup>

Il sacrifie les accords au désir de créer un vers simple et léger. Le poète rend ainsi le caractère oral à ses vers et le souligne.

Un autre exemple d'ignorance des règles de la grammaire et de l'orthographe est « Cap'taine Ledoux » tiré de la section « Gens de mer » :

« À LA BONNE RELÂCHE DES CABOTEURS  
VEUVE-CAP'TAINE GALMICHE  
CHAUDIÈRE POUR LES MARINS – COOK-HOUSE  
BRANDY – LIQŒUR – POULIAGE.  
Tiens, c'est l'cap'taine' Ledoux !... Eh ! quel bon vent [vous pousse ?  
– Un *bon frais*, m'am'Galmiche, à fair'plier mon pouce :  
R'lâchés en avarie, en rade, avec mon *lougre*...

---

<sup>110</sup> Ibid., p.41

<sup>111</sup> Ibid., p.59

– Auguss’ ! on se hiss’ pas comm’ ça desur les g’noux  
Des cap’tain’s !... – Eh, laissez, l’cherubin ! c’est à vous ?  
– Mon portrait craché, hein ?... – Ah... Ah ! l’vilain p’tit [bougre ! ]<sup>112</sup>

Ici, il y a le vocabulaire des marins, les héros principaux de « Gens de mer » (« caboteurs », « cook-house », « pouillage », « bon frais », « lougre »), ainsi que quelques fautes d’orthographe de rigueur (LIQEUR, desur). Mais avant tout, ce poème se caractérise par la quasi-mutilation que le poète fait subir à son lexique pour le plier à sa langue, celle de son pays et celle que parle son cœur. Le lecteur n’aura pas d’autre choix que d’entendre les voix d’un vieux marin et d’une aubergiste farouche que la vie n’a pas épargnée. Le poète comme dans l’exemple précédent, tente de retranscrire tel quel un langage oral.

Ce poème s’avère être aussi un excellent exemple des timides tentatives d’expérimentations typographiques auxquelles a pu se livrer Corbière. Le chaos visible des signes indicateurs de discours direct rend immédiatement compte de la vivacité de l’échange, et indique exclamations et changements d’intonations avant même que l’on ne pénètre réellement dans le corps du texte.

Le recours à l’erreur grammaticale permet à Corbière de pasticher le parler du milieu qu’il dépeint. En outre, le poète réitère de manière similaire le mimétisme des enseignes dans ce poème. Son titre même tend à être l’imitation d’une enseigne du fait qu’il interfère avec le texte mis en épigraphe. Les erreurs orthographiques manifestes dans les mots « liqueur » et « décente » invitent le lecteur à s’interroger à propos de leurs significations. Ces pseudo-erreurs participent à l’effet de vraisemblance que le poète souhaite mettre en œuvre.

En effet, Tristan Corbière offre au fil des pages des *Amours jaunes* d’audacieux élans typographiques d’une efficacité redoutable. Le poème « Rapsodie du sourde » rappelle ainsi avec une ironie un peu forcée car douloureuse que la vue reste après tout le sens le plus important chez l’être humain, et qu’un poète – tout aussi sourd qu’il puisse être – crée de la musique silencieuse, et donc visuelle :

« À l’œil. – Mais gare à l’œil jaloux, gardant la place  
De l’oreille au clou !... – Non. – À quoi sert de braver ? »<sup>113</sup>

Tristan Corbière se définissait comme « Pittore-poëta », peintre avant d’être poète, si l’on en croit la signature qu’il apposa au bas du registre de l’Hôtel Pagano lors d’un séjour à Capri, en

---

<sup>112</sup> Ibid., p.219-220

<sup>113</sup> Ibid., p.132

1869. Selon les témoignages de ses contemporains, sa mère semble aussi avoir considéré son fils-poète avant tout comme un peintre, donnant dans ce domaine les plus vifs espoirs et encouragé par certains des peintres les plus renommés de son temps. Cependant, en réalité, comme note Jean-Luc Steinmetz, Corbière est un artiste qui se refuse à choisir une pratique plus qu'une autre (la poésie ou la peinture) et, avec le poème, il concilie la pensée écrite et le pouvoir de l'image.

La mise en italique « *À l'œil* » interpelle le lecteur, et lui fait prendre conscience de l'aspect visuel du texte, par ailleurs si riche en ponctuation que cette dernière tient plus lieu d'enluminure que de réelle source d'indication grammaticale. On retrouve à nouveau cette impression de mouvement torturé, perturbé, heurté, si reconnaissable dans la poésie de Corbière.

Ainsi, Corbière par l'antimusicalité, l'expérimentation avec le langage et l'utilisation particulière de la ponctuation et des effets typographiques crée une structure particulière du vers antipoétique. De plus, les ruptures que Corbière introduit dans la syntaxe, l'orthographe et le rythme, de même que le changement brusque du registre de langue et l'alternance des focalisations, créent une poésie qui fait des correspondances avec l'art de la caricature. L'esthétique de l'inachevé qu'offre la poésie des *Amours jaunes*, permet d'entrevoir des ressemblances avec la technique de la caricature. Cette esthétique de l'esquisse que produisent les différentes formes de rupture, contribue à renforcer les traits de similarité avec l'art de la caricature.

### **CHAPITRE III. La poésie comme rebus**

#### ***III. 1. L'ironie et la caricature***

Tristan Corbière se définissait comme « Pittore-poëta », peintre avant d'être poète, si l'on en croit la signature qu'il apposa au bas du registre de l'Hôtel Pagano lors d'un séjour à Capri, en 1869. Selon les témoignages de ses contemporains, sa mère semble aussi avoir considéré son fils-poète avant tout comme un peintre, donnant dans ce domaine les plus vifs espoirs et encouragé par certains des peintres les plus renommés de son temps. Cependant, en réalité, comme note Jean-Luc Steinmetz, Corbière est un artiste qui se refuse à choisir une pratique plus qu'une autre (la poésie ou la peinture) et, avec le poème, il concilie la pensée écrite et le pouvoir de l'image.

« [Pour lui], les deux démarches sont complémentaires et s'accordent, au point qu'une même page peut les manifester côte à côte. Corbière trouve un égal plaisir dans ces deux moyens

par lesquels il exprime son originalité certaine, de sorte que son graphisme peut servir à commenter son écriture, et vice-versa »<sup>114</sup>, - précise Steinmetz.

L'œuvre graphique corbiérienne est assez fournie et elle a un caractère proprement caricatural. Comme l'indique Anne Sophie Kutyla, chez Corbière, l'idée du dessin correspond aux ambitions carnavalesques de certains caricaturistes de son époque : Monnier, Daumier, Gavarni, Grandville, Traviès. « Sans les connaître personnellement, Tristan a également fréquenté de très grands caricaturistes dans les journaux, les albums, les almanachs, le rayonnement de la caricature devenant de plus en plus important au fil du siècle. »<sup>115</sup> - précise cette critique.

L'influence de ces grands dessinateurs se retrouve aussi sous une forme ou une autre dans les poèmes de Corbière qui transpose leur humour graphique dans sa poésie, en empruntant un thème, un symbole, un procédé. Par exemple, Mayeux, le célèbre bossu à la face grimaçante des « Facéties » de Charles Traviès que Daumier et Grandville introduisent aussi dans certaines de leurs satires, se trouve mentionné dans « Le Bossu Bitor » :

« ... Un vrai bossu : cou tors et retors, très madré,  
Dans sa coque il gardait sa petite influence... »<sup>116</sup>

Mayeux est un bon personnage pour « Gens de mer » dont les héros se caractérisent par la marginalité délibérée, et autant morale que sociale. Par exemple, Émile Bayard, cité par Anne Sophie Kutyla, écrit ceci sur la figure de Mayeux : « ... il est menteur, licencieux, gourmand ; ses gestes sont inconvenants : c'est le personnage osé jusqu'à l'impudence et l'impudeur »<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> LAIR, Samuel, STEINMETZ, Jean-Luc, « À propos d'une biographie », in *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, sous la direction de Samuel Lair, l'Harmattan, Paris, 2012, p.27

<sup>115</sup> KUTYLA, Anne-Sophie, *Tristan Corbière : une curiosité esthétique*, Eurédit, Paris, 2010, p. 26

<sup>116</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.201

<sup>117</sup> KUTYLA, Anne-Sophie, *Tristan Corbière : une curiosité esthétique*, Eurédit, Paris, 2010, p. 27



Charles-Joseph Traviès, La confrontation entre Mayeux et un bourgeois, Lithographie en chine collé, 1832, publié dans la revue *La caricature*, taille 277 mm x 197 mm, Le Musée britannique (The British Museum)

La figure du bossu Bitor dépeinte par Corbière constitue une représentation caricaturale des marginaux de l'univers maritime. L'animalisation utilisée tout au long du poème renforce le portrait caricatural de ce personnage :

« Il remplaçait le coq, le mousse et le chien ;  
 [...] De loin en loin, répond le jappement hagard,  
 Intermittent, d'un chien de bord qui fait le quart,  
 Oublié sur le pont...  
 [...] Se repassant l'oreille avec ses doigts poilus,»<sup>118</sup>

L'évocation du chien introduit de manière humoristique un jeu de correspondances avec le bossu décrit comme un « maître et gardien à bord » au vers 42. Les expressions « chien de

<sup>118</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.

bord » et « gardien à bord » accentuent les traits de ressemblance entre le matelot bossu et le chien.

Quant au plan de la technique, Corbière ne se borne pas à des procédés courants comme la disproportion des corps ou l'hypertrophie de la tête. Il préfère éliminer un peu la manière de Daumier dans sa façon de détruire les formes en pétrissant les visages. Dans les poèmes corbiériens, cette manière surgit dans l'adhérence des oppositions, le rythme heurté, la polyphonie des voix dans laquelle il est souvent difficile d'entendre la voix du poète-narrateur comme, par exemple, dans « Le crapaud ». Cela est semblable aux traits griffonnés qui ne créent aucun contour régulier de l'image poétique.

Cette manière est bien dans l'œuvre littéraire aussi bien que dans l'œuvre graphique. Anne Sophie Kutyla l'indique en analysant le portrait-charge à l'eau-forte créé par Corbière qui servit de frontispice à l'édition des *Amours jaunes* :

« Bien que, sur le plan technique, la gravure ne soit pas un chef-d'œuvre, on pourrait la rapprocher de ces portraits en surimpression que fit Giacometti de lui-même ou de son frère, par leur même force expressive, leurs mêmes fantômes, figures indécises, comme griffonnées dans tous les sens, et flottantes dans un chaos de traits. Ces particularités plastiques, on les retrouve dans « l'impatience verbale » de Corbière, dans le style poétique violent et heurté qu'il évoque dans « Fleur d'art » : « Des traits de canif à coups de stylet » dit-il, invitant à rapprocher la poésie et le dessin. Ce dessin où le regard ne parvient à suivre aucun contour régulier, mais scrute un amas confus de traits dispersés, n'identifie pas, il fait apparaître. »<sup>119</sup>



En effet, Corbière se perçoit et perçoit les autres à travers le prisme déformant de la caricature. Si nous nous appuyons sur l'étymologie de mot (la caricature vient de l'italien *caricatura*, de *caricare* – charger), nous devons ~~tout-avant~~ définir la caricature comme une charge que l'on fait peser sur le réel en accentuant ou en déformant certains traits dans une intention satirique. Et dans les poèmes de Corbière, les facteurs de la caricature deviennent l'ironie et la réécriture.

Par elles, Corbière crée de ses poèmes des portraits caricaturaux et des autoportraits en charge ainsi que des caricatures de situation. Les premiers utilisent la déformation physique comme métaphore d'une idée (, : dans « Le Bossu Bitor » et le poème « Cris d'aveugle ». Quant

<sup>119</sup> KUTYLA, Anne-Sophie, Tristan Corbière : une curiosité esthétique, Eurédit, Paris, 2010, p. 9

aux secondes, elles concernent des groupes humains, dont les mœurs, les comportements sont critiqués à partir de l'illustration d'événements et de situations jugées exemplaires comme dans « Un jeune qui s'en va ». Ainsi, par exemple, dans « Un jeune qui s'en va » ou dans le troisième sonnet de « Paris », notre poète se moque des excès de la poésie romantique et parnassienne de même qu'il dénonce les travers de ses contemporains d'une manière comparable aux procédés de la caricature :

« Poète – Après !... Il faut la chose :  
Le Parnasse en escalier,  
Les Dégoûteurs, et la Cholose,  
Les Bedeaux, les Fous à lier  
L'Incompris couche avec sa pose... »<sup>120</sup>

Ici, Corbière se moque des clichés principaux de la poésie romantique : le dégoût poétique de la vie (les dégoûteurs, un mot créé par Corbière, sont les poètes du spleen, les éternels dégoûtés de la vie), le sujet lié à la mort et à la maladie (la cholose est une forme d'anémie qui mentionne souvent dans les poèmes romantiques ; Baudelaire raille « la poésie des choloses » dans le sonnet intitulé « L'Idéal »), le thème de la religion (les bedeaux sont pour Corbière les auteurs de poésies religieuses).

Dans « Un jeune qui s'en va », Corbière procède par petites touches et crée la série de portraits des poètes contemporains. Par exemple, le portrait de Lamartine qu'il croque en la métaphore péjorative « Lacrymatoire d'abonnés ! », retranscrit les traits essentiels qui permettent d'identifier de manière caricaturale le personnage célèbre qu'il veut ricaner.

Tel recours à l'ironie dans *Les Amours jaunes* peut être éclairé par la réflexion de Philippe Hamon relative au message que délivre la caricature : « La caricature, discours moral et ironique, sera donc doublement double ; où le sous-entendu permet d'éviter la censure »<sup>121</sup>

La remise en question des valeurs morales transparaît aussi à titre d'exemple dans les sonnets consacrés à Paris où règne la Muse vénale. Corbière dénonce dans le deuxième sonnet de ce cycle le règne de l'argent et le mercantilisme littéraire :

« Pauvre : remuer l'or à la pelle ;  
Obscur : un nom à tout casser !...  
Le coller chez les mastroquets,

---

<sup>120</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.45

<sup>121</sup> HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, Recherches littéraires, Hachette Livre, Paris, 1996, p.75.



Et l'apprendre à des perroquets  
Qui le chantent ou qui le sifflent... »<sup>122</sup>

Les ruptures que Corbière introduit dans le rythme, la syntaxe et l'orthographe, le changement soudain du registre de langue et l'alternance des focalisations, créent une poésie heurtée qui a des correspondances avec l'art de la caricature. L'esthétique de l'inachevé qu'offre la poésie des *Amours jaunes*, permet d'entrevoir des ressemblances avec la technique de la caricature.

D'un autre côté, chez Corbière, la caricature littéraire est souvent liée à la réécriture. Et le résultat de la réécriture peut être le portrait caricatural aussi bien que l'auto-caricature. Par exemple, le lien unissant Corbière et Baudelaire, du point de vue de la caricature, n'est pas du tout le même que celui qu'on peut établir entre Corbière et Hugo. La réécriture corbiérienne de Hugo est proprement parodique. Il réalise non seulement le portrait de Hugo qu'il croque en la métaphore péjorative « L'Homme-ceci-tûra-cela,/Meurt, gardenational épique », retranscrit les traits essentiels qui permettent d'identifier de manière caricaturale le personnage célèbre dont il veut se moquer. Aussi, il se moque de ses poèmes maritimes en le qualifiant de faux poète de mer. Dans « La Fin » l'épigraphe est l'extrait du poème hugolien « Oceano Nox ». Contre Hugo, chanteur des marins et des capitaines d'« Oceano Nox », poète d'« Une Nuit qu'on entendait la mer sans la voir », Corbière croit qu'il connaît ceux dont il parle. Il n'est que de lire les deux versions de « La Fin », celle de Hugo et celle de Corbière pour s'apercevoir que Hugo, dont on dit qu'il a le sens de la « chose vue », ne voit pas le marin comme il est vraiment. Son image est magnifiée, son alexandrin est déclamatoire et quand Corbière le reprend à son compte, il le ramène au naturel de la langue parlée :

« – Voyez à l'horizon se soulever la houle ;  
On dirait le ventre amoureux  
D'une fille de joie en rut, à moitié soûle...  
Ils sont là ! – La houle a du creux. – »<sup>123</sup>

Il s'adresse ensuite à Hugo :

« Ô poète, gardez pour vous vos chants d'aveugle »<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.44

<sup>123</sup> Ibid., p.238

<sup>124</sup> Ibid., p.238

Le périphrase indique ceci : « À bord. – 11 février », ce qui renforce l'idée de la chose vue et de l'expérience. L'image donnée par Corbière, au contraire de celle de Hugo, joue sur un sociolecte, sur l'argot et sur le vocabulaire technique, ainsi que sur l'imaginaire du marin, sur la pornographie dans l'exemple cité, avec cette précision que la pornographie, à cette époque, renvoie aux maisons closes, à la prostitution.

Le portrait-charge des gens de mer se caractérise également par le recours fréquent à l'animalisation. Par exemple, dans « Le Naufrageur » est un « oiseau de malheur à poil roux », « oiseau d'épave », métaphore dégradée, caricature des oiseaux de grande envergure, symbole de la poésie que sont l'albatros et le cygne de Baudelaire.

Impossible non plus de ne pas reconnaître Baudelaire dans les poèmes de la mer, qu'il s'agisse de « Steam-Boat » croisant « Le Beau Navire » et « L'invitation au voyage, dont on trouve un intertexte lexical dans « L'Albatros » de Baudelaire :

« - On ne les connaît pas, ces gens à rudes nœuds.  
Ils ont le mal de mer sur vos *planchers à bœufs* ;  
À terre – oiseaux palmés – ils sont gauches et veules.  
Ils sont mal culottés comme leurs brûle-gueules. »<sup>125</sup>  
« Matelots »

On pourrait en citer d'autres, d'inspiration diverse : mentionnés plus haut « La Pipe au poète. » Les poèmes « Toit » et « Elizir d'amor » surtout, reprennent explicitement le thème sadomasochiste de « L'Héautontimorouménos » et les futurs à tournure sacramentelle, et implicitement, la « vorace Ironie qui [les] secoue et qui [les] mord » tous les deux. L'ironie est bien entendu un facteur de la charge et de la caricature dans les poèmes de Corbière. D'autre part, on peut remarquer que la réécriture n'est pas parodique, quand il y a caricature au sujet d'un poème (comme La Pipe au poète) empruntant à Baudelaire, c'est une caricature de soi, le caricaturiste est caricaturé. Corbière pousse au noir les poèmes de Baudelaire ; l'âme dans devient « sa bête », et « Bonne Fortune et fortune », est, dans sa chute surtout, une moquerie à l'égard de soi-même. La postulation vers le Bien qui accompagnait l'attraction vers le Mal, l'Idéal qui succédait au Spleen disparaissent dans la poésie de Corbière non plus ascendante mais descendante, décadente. Il y a caricature en ce sens qu'il y a dégradation, mais une dégradation qui n'affecte que le caricaturiste et non celui dont il s'inspire.

---

<sup>125</sup> Ibid., p.197

Ainsi, chez Corbière, la réécriture du texte de l'autre est toujours la caricature de son auteur ou celle de soi-même. Ainsi, Corbière H crée ces caricatures par un usage particulier de l'ironie, plus strictement intertextuel que les exemples qui précèdent et avec une moindre prétention à la « pensée », mais qui dissolvant une tradition littéraire - la tradition romantique française avec ses « mythes » et ses « rituels » -, tente de promouvoir une poétique nouvelle à partir des éléments ainsi « déconstruits », rendus hétérogènes, redevenus presque neufs.

La pratique caricaturale et ironique lui permet à ~~lui~~ de rapprocher les procédés techniques de la poésie et du dessin. En fait, la caricature apparaît, parmi toutes les manifestations artistiques, comme la plus voisine de l'œuvre littéraire, ainsi que l'a si justement remarqué Henri Bergson dans son ouvrage *Le Rire*<sup>126</sup>. La technique littéraire s'apparente souvent à la technique du dessin. Elle lui emprunte au besoin certains procédés. D'autre part, l'œuvre littéraire, grâce aux rapports d'imagination, permet d'exploiter un champ singulièrement plus grand que la caricature-dessin parce que le domaine de l'association d'idées offre une richesse presque illimitée grâce à l'intertextualité littéraire et culturelle.

### **III. 2. La polyphonie et l'intertextualité des *Amours jaunes***

Dans son ouvrage « Tristan Corbière et ses voix » Elisabeth Aragon indique que « lire la poésie de Corbière, c'est entendre un bruissement de voix multiples »<sup>127</sup>. En effet, les poèmes corbiériens affectent souvent des formes extrêmement variées : les monologues, les dialogues, les citations et les mentions. Et il est rare que le discours s'y exprime purement et simplement. De plus, dans les textes du poète il est souvent difficile de distinguer la voix du locuteur parmi les autres. Par exemple, dans « Le Crapaud » Corbière ne fait aucune indication à qui appartient la voix du narrateur et si le narrateur est l'homme participant au dialogue. Le poète forme sa propre voix, sa déchanson dans la polyphonie très dense mais il préfère ne pas préciser quelle voix lui appartient.

Selon Aragon, cette pluralité de voix « se met tout naturellement en relation avec la subjectivité complexe, dédoublée, contradictoire, qui dans *Les Amours jaunes* pratique la distance à soi et l'autodérision. Ce sont les voix d'un Tristan aliéné, écartelé, d'un Tristan qui a « trop de noms pour avoir un nom », qui « répète tous [ses] rôles »... »<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> BERGSON, Henri, *Le Rire*, Essai sur signification du comique, Quadrige, numéro 11, PUF, Paris, 2012

<sup>127</sup> ARAGON, Elisabeth, « Tristan Corbière et ses voix » dans *Voix de l'écrivain: mélanges offerts* à Guy Sagnes Par Jean-Louis Cabanès, Guy Sagnes, Presses Univ. du Mirail, 1996, p. 179

<sup>128</sup> Ibid., 180

Mais notre auteur ne change pas les voix et les rôles en allant d'un poème à l'autre. Il mélange dans un texte les voix différentes ainsi que son jeu polyphonique crée un effet de dédoublement de la voix narratrice. C'est le cas de « La rapsode foraine et le pardon de Saint-Anne » où Corbière parodie les prières traditionnelles et dépeint de manière euphorique l'assemblée des fidèles venus assister au Pardon. Le poète introduit dans son texte les vingt deux extraits de prières des hommes différents. Il projette sur la scène des personnages dont les rôles sont antagonistes et décrit ainsi un syncrétisme religieux qui réunit les croyances populaires et le catholicisme traditionnel.

En effet, « La rapsode foraine et le pardon de Saint-Anne » fait une grande place aux paroles rapportées et le discours y est tendu vers l'interlocuteur. Mais aussi Corbière crée les poèmes polyphoniques d'une autre manière – comme la conversation : « Cap'taine Ledoux », « Le Mousse » ou le soliloque : « Femme », « Le Novice en partance et sentimental ». Dans ces textes, les voix multiples qui questionnent, répondent, interrompent, argumentent sont entendues. Dans ce mélange vocal, la voix du locuteur inclut de manière plus ou moins directe les mots, les réactions, les points de vue d'autrui en un échange de conversation. Cet autrui peut se situer à l'extérieur, comme la femme dans le dialogue du « Crapaud », ou se profiler comme un interlocuteur qui se voit et se juge en adoptant un point de vue extérieur sur soi : le dialogue avec soi-même, par exemple, dans « À une camarade ».

Corbière souligne cette interaction des voix entendues comme l'opposition d'attitudes et de points de vue par la ponctuation abondante, les interjections, les parenthèses, par les ruptures de syntaxe, l'arythmie, l'usage des blancs. Ainsi, par exemple, dans « Féminin singulier », le discours adressé à la femme juxtapose les points de vue de deux amants sur l'un et l'autre sans privilégier particulièrement celui du locuteur. :

« ... Ah tu ne comprends pas ? – Moi non plus – Fais la belle,  
Tourne : nous sommes soûls ! Et plats : Fais la cruelle !  
Cravache ton pacha, ton humble serviteur !... »<sup>129</sup>

Ici, l'homme stigmatise les perversités de l' « Eternel Féminin », il épouse également le point de vue de la femme sur son propre personnage d' « éternel Jocrisse » complice du jeu qui l'asservit. De plus, il semble que ce poème dialogue avec « A l'éternel Madame » et « Féminin singulier ».

---

<sup>129</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.56

Par exemple, dans certains vers de « Femme » 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! »<sup>130</sup>

Ici, nous voyons la femme qui est censée s'exprimer. Cependant, ces paroles ne sont pas 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 « allumer 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'elle doit éprouver à son avis. C'est un amour malsain (« Songe creux et malsain, repoussant... qui m'attire », dit-elle plus loin), dû à une nature féminine maléfique.

Mais aussi la polyphonie peut être intérieure à notre auteur. Dans sa poésie se retrouvent toutes sortes de voix, de langages qui se répondent dans sa tête. Il s'agit tout d'abord des jeux de question-réponse ou d'antithèse qui sont retrouvés dans plusieurs poèmes, en particulier dans les autoportraits. Par exemple, dans le poème « Ça », la voix qui interroge le poète au sujet du recueil, n'est-elle pas aussi celle du poète, se posant la question de la qualité, de l'intérêt, de l'identité de son œuvre?

La mention humoristique, en fin de poème, du lieu d'écriture : « Préfecture de police », au-delà de l'amusement qu'elle provoque, fait penser au lecteur 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. Ainsi, une étude plus psychanalytique verrait peut-être dans la polyphonie corbiérienne un échange entre différentes instances de sa conscience.

---

<sup>130</sup> Ibid., p.86

Mais dans *Les Amours jaunes*, sauf le dialogisme, la forme particulière de la polyphonie est celle qui tient à l'intertextualité comme l'indiquent les exemples mentionnés plus haut. Nous employons ce terme dans le sens que lui donne Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes* :

« la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...], qui est un emprunt non déclaré mais encore littéral...»<sup>131</sup>

En effet, dans les poèmes corbiériens, il y a des citations en langue étrangère (en général, en exergue, les citations de Dante ou de Virgile) aussi bien qu'en français : les citations de Lamartine et de Hugo. Aussi Corbière n'évite pas l'intervention de chansons populaires dans ses textes, ce qui n'est pas la même chose que l'utilisation de la chanson comme forme poétique. Par exemple, dans « Un jeune qui s'en va » le « chant de berceau » vient s'intercaler au cœur même des vers suivants :

« J'entends - bourdon de la fièvre –  
Un chant de berceau me monter:  
"J'entends le renard, le lièvre,  
Le lièvre, le loup chanter." »<sup>132</sup>

Cette intertextualité par « allusion » est la plus fréquente dans la poésie corbiérienne. Elle se manifeste sous la forme de citations non signalées comme telles : pas de mention d'une source culturelle ou littéraire. Leur identification fondée sur une intercompréhension entre lecteur et auteur, implique donc le recours à un savoir commun. L'effet en est encore accentué lorsque, et c'est presque toujours le cas, les citations sont déformées.

Ainsi, par exemple, le premier vers de « Recueillement » de Baudelaire « Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille » devient dans « Rapsodie du sourd » de Corbière « Va te coucher, mon cœur ! et ne bats plus de l'aile ». L'injonction marquant chaque hémistiche, la virgule suivie, dans le premier, d'une apostrophe comprenant le déterminant possessif de la première personne, le seconde débutant par « et » le [œR] en sixième position, la même consonne finale [l], créent trop de parentés entre les deux vers pour que l'intention parodique puisse être mise en doute.

---

<sup>131</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, p.8

<sup>132</sup> CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.

La transformation du texte d'autrui participe à l'accentuation de la confusion des frontières entre le propre et l'étranger. Ils ne passent plus entre deux énoncés mais à l'intérieur même de l'énoncé. Cela démultiplie l'altérité comme en un jeu perpétuel de miroirs.

L'intertextualité et, par conséquent, l'hétérogénéité propre à la poésie de Corbière lui permet de développer le trait essentiel de son attitude poétique : la réunion de la criticité et de la poéticité dans l'activité de l'œuvre poétique. Ils sont les instruments privilégiés d'une pratique iconoclaste de destruction de la poésie conventionnelle et de la poésie romantique en particulier.

Cette pratique iconoclaste prend pour l'objet de dérision les grandes figures du Romantisme, Lamartine, Hugo, Musset, sous l'angle de l'intertextualité. Le texte le plus illustre de ce point de vue est « Le Fils de Lamartine et de Graziella ».

Dans le premier poème, la référence intertextuelle, déjà présente dans le titre, est explicitement marquée par la citation des dernières vers de « Graziella » de Lamartine, caractérisées par leur lyrisme « sentimental ». Cette citation est placée en exergue et finit par : « (Lamartine-Graziella-1 fr.25 le vol.) ». La mention du prix du volume manifeste d'entrée de jeu une ironie mordante face à l'utilisation des larmes aux propres intérêts et à l'exploitation mercantile d'une poésie qui se donne pour expression d'un lyrisme intime.

Mais à travers Lamartine et les autres poètes cités, Corbière met en question l'idée même du Poète et du Poème. L'intertextualité de ses textes est toujours liée au pastiche et à la parodie. Chez Corbière, chaque référence intertextuelle est le résultat de l'usage particulier de l'ironie, plus strictement intertextuelle que les exemples qui lui précèdent et avec une moindre prétention à la « pensée », mais qui dissolvant une tradition littéraire - la tradition romantique française avec ses « mythes » et ses « rituels », tente de promouvoir une poétique nouvelle à partir des éléments ainsi « déconstruits », rendus hétérogènes, redevenus presque neufs.

## CONCLUSION

*Les Amours jaunes* est un recueil de poésie rude, amère, sarcastique, bien peu conforme aux canons poétiques de l'époque (romantisme finissant, Parnasse, symbolisme naissant). Jean-Marie Gleize le nomme « notre dernier recueil romantique »<sup>133</sup>. Cependant, en réalité, Corbière était un ennemi du romantisme et de toute la poésie conventionnelle de son époque. Il est un poète en rupture avec une culture contre laquelle il se situait. Il détruit la poésie conventionnelle et, sur ses ruines, il crée l'antipoésie.

Il produit cette nouvelle poétique à travers une dépoétisation et une désidéalisée. Il combat dans la poésie la plus prisée de son époque ce qui tend à se figer en cliché, en stéréotype. Il n'accepte pas les images poétiques et clichés romantiques, il se moque d'eux. C'est ce qu'il fait avec les moyens de l'ironie et de la caricature littéraire qui lui sont propres.

Corbière appelle tous les clichés poétiques la pose et les considère comme quelque chose d'artificielle. Il croit que la vraie poésie ne peut être fondée que sur la tradition orale et populaire avec leur style disharmonieux et un rythme heurté. Elle est possible après la mort de la poésie conventionnelle et le souci de l'art a été de tout temps la mort de cette poésie. Christian Angelet écrit:

« L'art, il le nomme aussi le chant. Chanter, c'est donner dans l'amour du beau idéal. Le chant, c'est le beau vers [...] : fluide et harmonieux. Cette poésie-là a manqué son but, qui est de dire la vérité de l'être dans sa sauvagerie foncière »<sup>134</sup>.

De ce point de vue, il n'est pas hasardeux que la dernière partie des *Amours jaunes* est « Rondels pour après ». Corbière y crée un monde surréel dont la douceur contraste avec la musique discordante du recueil. Dans l'après-décès et funérailles, ce sera l'amour atteint au-delà de la mort, l'enfance retrouvée, la poésie devenue réelle. « Rondels pour après », c'est le monde après la mort, la mort de la poésie avant tout.

D'après Jean-Marie Gleize, nous pouvons appeler les poèmes corbiériens déchantons. Corbière lui-même préfère utiliser le verbe « déchanter » (par exemple, dans le poème liminaire « À Marcelle »). Le déchanton, c'est le contraire de la chanson – voire l'antichant qui construit l'antipoésie.

---

<sup>133</sup> GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, coll. « Pierres vives », éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 23

<sup>134</sup> ANGELET, Christian, Préface à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.26



Mais la déchanson, c'est aussi la partie musicale du poète, sa voix qui est bien entendue dans la polyphonie. Sa voix peut démontrer sa force et sa puissance seulement face à celles des autres. En effet, la poésie corbiérienne se caractérise par l'étonnante multiplicité des influences poétiques : de François Villon à Musset, Baudelaire et ses contemporains. Le poète recourt à un jeu de correspondances littéraires qui jette un pont entre *Les Amours jaunes* et les œuvres auxquelles il fait allusion. Mais ce sont des allusions ironiques et Corbière réécrit toujours les œuvres d'autres poètes de la manière parodique. À travers l'intertextualité, il forme sa position critique par rapport à la tradition poétique. Le rire et l'ironie lui permettent de détruire les normes et les clichés de la poésie conventionnelle.

En effet, la particularité principale de l'intertextualité dans les textes corbiériens est son caractère absolument volontaire. Roland Barthes dans l'article « Texte (théorie du) »<sup>135</sup> écrit que dans l'intertexte il y a toujours quelque citations inconscientes ou automatiques, donné sans guillemets. Il semble que dans les poèmes corbiériens, il n'y a pas d'allusion de ce type. Chez notre poète, chaque référence littéraire ou culturelle n'est pas hasardeuse. Pour lui, l'intertextualité est l'instrument du combat contre la littérature conventionnelle.

De plus, Corbière souhaite rénover la poésie afin de tenter de remédier aux défaillances du langage. Son écriture poétique est inspirée du regard qu'il porte sur la réalité dont il dépeint la part d'indicible et les non-dits. Ses poèmes, étant le discours où s'expérimentent, à travers le langage d'un sujet, des modes de signification particulière, défient la compétence littéraire et linguistique de ses lecteurs-auditeurs. La poésie corbiérienne problématise la représentation poétique et transforme la syntaxe de manière audacieuse.

Corbière se situe à ce moment critique où l'on tue une poésie de l'intérieur pour mieux la métamorphoser. La rupture avec le souffle romantique est faite. Dans ses poèmes, de nombreuses voix prennent la parole, histoire de briser un peu plus encore la monodie du poète lyrique solitaire. Son discours devient multiple parce que regardé de l'intérieur avec ironie ou cynisme, il constate que les poètes, gens de lettres forment bien leurs lettres mais pour rien. Corbière vide la poésie par son ironie pour l'enrichir.

Mais cette ironie n'est pas que destructrice, elle ne se contente pas tout à fait de camper sur des ruines; extrêmement consciente du jeu de l'intertextualité, elle use du dévoiement intentionnel des textes hérités pour produire ce qui lui est propre.

---

<sup>135</sup> BARTHES, Roland, « Texte », Encyclopaedia universalis, [en ligne], consulté le 4 mai 2015, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

Corbière expérimente beaucoup avec le langage et parfois il peut sembler, que pour lui, la langue est première comme l'affirmait André Breton. Il arrive souvent qu'un mot déclenche un poème dans son entier, par un simple jeu d'association par exemple dans « Poète contumace ». Mais cette manœuvre est toujours bien calculée et maîtrisée. Dans ses poèmes, il y a le multilinguisme, l'assemblage des mots français et des mots étrangers. Il mélange volontairement les différents registres de langue, les dialectes et les argots. Il introduit dans son œuvre l'oralité de la chanson populaire et la langue parlée. De plus, Corbière visualise cette oralité par l'orthographe et la ponctuation spécifiques.

*Les Amours jaunes* peuvent être considérés comme la première partie de l'expérience poétique de Tristan Corbière. Il y nie et détruit tout ce qui était si cher à la poésie conventionnelle. Mais ce sont sur ces ruines qu'il construit sa propre poésie. Son recueil est aussi la quête des trouvailles poétiques. Selon les témoignages des contemporains et sa correspondance, il voulait publier le recueil *Mirliton*. Mais sa mort à l'âge de trente ans a détruit ces plans.

*Les Amours jaunes* apparaissent aujourd'hui comme une étape importante dans la libération de la poésie française. Corbière a créé le renversement de la poésie. Il a remplacé la musicalité par l'antimusicalité. Il a démontré qu'il est possible d'utiliser l'assemblage des registres et des langues. L'essentiel de l'entreprise corbiérienne a été de rendre au langage poétique une énergie et une efficacité nouvelles. Son usage innovant de l'ironie, la polyphonie, l'intertextualité ont permis aux lecteurs de devenir les coauteurs de ses poèmes et ont fondé son esthétique qui se caractérise par la dépoétisation, la désidéalisation et la démythification des formes et des idées traditionnelles héritées. C'est pourquoi Corbière a pu écrire sur lui-même: « L'Art ne me connaît pas, je ne connais pas l'Art ».

Plus que les poètes français, les poètes anglo-saxons ont été sensibles à ce que cette œuvre introduisait de rupture et de renouveau. Ezra Pound l'appellait « the greatest poet of the period »<sup>136</sup> et T.S. Eliot écrivait que « Rimbaud, Corbiere and Laforgue were for us the masters »<sup>137</sup>.

En 1921, dans son fameux article *The Metaphysical Poets (Les poètes métaphysiques)*, T.S.Eliot a noté que l'union harmonieuse d'élément intellectuel et d'élément émotionnel dans un image poétique était la caractéristique la plus importante du symbolisme français et de la poésie

---

<sup>136</sup> « Le plus grand poète de son époque »

<sup>137</sup> « Pour nous, Rimbaud, Corbière et Laforgue ont été des maîtres »

elle-même. Plus tard, il a tenté réaliser ce principe dans son poème *The Waste Land* (*La Terre vaine*) qui sera créé sur la grande influence de Corbière.

En 1914, en Russie, un autre poète, Benedicte Livchits, admirateur de Rimbaud et Corbière, a publié son deuxième recueil «Волчье солнце» (*Le soleil des loups*). Le titre de ce livre est la phrase du poème corbiérien *Le paysage mauvais* (Livchits aussi que T.S.Eliot, traduisait les poèmes de Corbière et vouait à lui une grande admiration). Dans ce recueil Livchits a réalisé les principes poétiques qu'il développés dans son article «Освобождение слова» (*La libération du parole*). Beaucoup de ces principes étaient élaborés aussi sur l'influence de la poésie corbiérienne.

Chaque de ces poètes ont adapté les principes sur lesquels est fondé le système antipoétique corbiérienne pour construire leurs propres poétiques. Et chaque d'eux a pu transmettre les trouvailles poétiques de Corbière à leur tradition littéraire nationale.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus principal :

1. CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003

### Ouvrages critiques :

1. ANGELET, Christian, *La Poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, Académie Royale de langue et de littérature française, 1961
2. BERGSON, Henri, *Le Rire*, Essai sur signification du comique, Quadrige, numéro 11, PUF, Paris, 2012
3. BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Le Livre de Poche, 2002
4. BRETON, André, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t.I, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1988
5. BURCH, Francis, *Tristan Corbière, l'originalité des Amours jaunes et leur influence sur Thomas-Stearns Eliot*, Paris, Rennes Editions A.G.Nizet, 1970
6. DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Nathan, Paris, 2000
7. *Fortunes Littéraires de Tristan Corbière* (sous la direction de Samuel Lair), Editions L'Harmattan, 2012
8. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris
9. GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, la collection « Poétique », Paris, (1987) 2002
10. GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, coll. « Pierres vives », éditions du Seuil, Paris, 1983
11. GOURMONT, Rémy: « Tristan Corbière », *Le Livre des masques* (1896), Paris, Mercure de France, 1963
12. HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, Recherches littéraires, Hachette Livre, Paris, 1996
13. KUTYLA, Anne-Sophie *Tristan Corbière : Une curiosité esthétique* [Broché], Euredit; 2010, 122 p.
14. LAFORGUE, Jules "Une Etude sur Corbière", *Entretiens poétiques et littéraires*, III, (juillet 1891)
15. LUNN-ROCKLIFFE, Katherine *Tristan Corbière and the Poetics of Irony*, Oxford: OUP, 2006.
16. LE MILINAIRE, André *Tristan Corbière : La paresse et le genie*, Seyssel: Champ Vallon, 1989
17. MACFARLANE, K. H., *Tristan Corbière dans Les Amours jaunes*, Paris : Minard. 1974

18. MALLARMÉ, Stéphane, « Sur l'évolution littéraire » (1891), Igitur, Divagations, *Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003 (Coll.Poésie)
19. THOMAS, H. *Tristan le dépossédé (Tristan Corbière)* [Broché] Editeur : Gallimard, 1972
20. VERLAINE, Paul: *Les Poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1888

#### Articles critiques :

1. ANGELET, Christian, Préface à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Paris, LGF, Le Livre de Poche, collection "Classiques", 2003, p.7-32
2. ARAGON, Elisabeth, « Tristan Corbière et ses voix ». In: *Voix de l'écrivain : Mélanges offerts à Guy Sagnes*, textes recueillis par Jean-Louis Cabanès, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Les cahiers de Littératures », pp.179-200
3. ARAGON, Elisabeth et BONNIN, Claude, « Introduction», CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, texte établi et commenté par Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, Presses Universitaires du Mirail, 1992
4. BILLY, Dominique, Le sabordage de la prosodie française dans les Amours jaunes. Studi francesi, Rosenberg & Sellier, 2005, 145, pp.73-88
5. LAROCHE, Hugues, *Tristan Corbière, ou les voix de la corbière*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1997
6. LE GOFFIC, Charles, Préface à CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, Albert Massein, éditeur, Paris, 1926
7. MARTINELLI, Lorella, « Tristan Corbière : poète en dépit ses vers » in CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie, présentée et annotée par Lorella Martinelli, L'Harmattan, Paris, 2007
8. MEITINGER, Serge *L'ironie anti-romantique de Tristan Corbière (1845-1875)*. Littérature: Poésie, n° 51, octobre 1983, pp. 41-58.

#### Autres :

1. BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal* (1857), Paris, Le Livre de Poche, 1972
2. HUGO, Victor, « Fantômes », *Les Orientales*, Œuvres complètes, Volume 1
3. HUYSMANS, J.-K., *A Rebours*, Gallimard Folio, 2005
4. DE BANVILLE, Théodore, *Stalactites, Odelettes – Améthysètes*, Alphonse Lemerre, Éditeur, Paris, 1873
5. SHAKESPEARE, William, Macbeth, traduit par François-Victor Hugo, Édité par Guy Fontaine, Andrew Piasecki, Hachette

6. Dictionnaire Larousse, consulté le 4 mai 2015,  
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/visualisation/82228?q=visualisation#81260>
7. Trésor de la Langue Française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, consulté 4 mai
8. Dictionnaire Littré, [en ligne], consulté le 4 mai 2015,  
<http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/>