

Article original

L'image de l'antihomme comme génératrice de l'antipoésie dans *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière

Kouassi Oswald Hermann

Université Alassane Ouattara, (Côte d'Ivoire),

E-mail : kouassihermann1@outlook.com

Article soumis le 20/07/2020, accepté le 20/12/2020 et publié le 15/01/2021

Résumé : La poésie de Tristan Corbière reflète sincèrement les aspérités de son âme. Ce travail, fondé sur la psychocritique et la poétique, affirme de l'extrême connivence entre l'anthropologie atypique de Corbière et le charme marginal de ses écrits. Il investit, sans aucune concession, son extrême mal-être dans sa poésie. Le principe du dire en se disant opère ainsi substantiellement dans *Les Amours Jaunes*. Les contusions de son être motivent une écriture heurtée : le sonnet s'inverse, le rythme papillote rageusement et la parodie fuse de partout. L'insubordination ontologique primaire de ce poète peut apparaître globalement comme le levain de la saveur étrange et neuve de son art.

Mots clés : Anthropologie atypique, Marginal, Écriture heurtée, Sonnet, Parodie

Abstract: The poetry of Tristan Corbière sincerely reflects the roughness of his soul. This work, based on psycho-criticism and poetics, asserts the extreme connivance between the atypical anthropology of Corbière and the marginal charm of his writings. He invests, without any concession, his extreme discomfort in his poetry. The principle of saying while saying operates thus substantially in *Les Amours Jaunes*. The roughness of his being motivates a clashing writing: the sonnet is inverted, the rhythm foils furiously and the parody is everywhere. The primary ontological insubordination of this poet may appear globally as the leaven of the strange and new flavor of his art.

Keywords: Atypical anthropology, Marginal, Hitting writing, Sonnet, Parody

Introduction

La littérature relève généralement d'une inflation de la fiction. Un immense fossé sépare ainsi la vraie vie du scripteur et celle qui se

tisse dans ses textes. Ce jeu de fausseté savamment entretenu a pu servir d'alibi aux détracteurs de l'art. Parmi ceux-ci, on peut citer Platon et son décret de bannissement du poète de la cité idéale. L'esthétique de Tristan Corbière semble réussir, pour sa part, le pari de l'osmose signifiante entre les schèmes de l'existence individuelle et ceux de la création. L'individu brisé par les épreuves de la vie et par le culte des antivaleurs se reflète dans les distorsions d'allant réformiste de son écriture. « L'image de l'antihomme comme génératrice de l'antipoésie dans *Les Amours Jaunes* de Tristan Corbière » entend démontrer que la personnalité hors norme de ce poète interagit avec la déstructuration de son écriture. Notre hypothèse envisage une poésie corbérienne qui serait une mise en scène symbolique de son existence. L'art servirait à la transcrire dans ses pulsations dynamiques, ses brisures et ses élans. Pour vérifier ce postulat, la problématique suivante est proposée : quelles sont les traits de l'autoreprésentation dysphorique de Corbière ? Comment ses malaises se répercutent-ils dans sa poésie pour en faire une écriture atypique et novatrice ?

Nous convoquerons deux méthodes heuristiques pour la conduite de la réflexion. Ce sont la psychocritique et la poétique. Inventée par Charles Mauron, la psychocritique est un dérivé de la psychanalyse. Elle quête les manifestations des traumatismes d'un auteur dans ses écrits. Il s'agit, en quelque sorte, de « l'étude de l'interaction entre l'homme et l'œuvre et de leur unité saisie dans ses motivations inconscientes » (Fayolle, 1978 :190). La poétique est la recherche et l'analyse des « critères de littérarité » d'un message verbal. Ainsi « L'objet de la poétique, c'est avant tout de répondre à la question : qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art » (Jakobson, 1963 : 2012). La réflexion qui s'amorce suivra une trajectoire à deux voies. La première voie mettra en relief la dysphorie immanente à l'être de Corbière. La seconde voie analysera le jeu de miroir entre cet être distordu et sa poésie résolument à rebrousse-poil des codes classiques du genre.

1. La construction d'une image d'antihomme

Physiquement¹ et psychologiquement mal dans sa peau, Corbière véhicule une image excentrique et substantiellement à rebours des normes. On peut ainsi le considérer comme un antihomme car il sort du cadre ordinaire de l'individu intégré et ayant une bonne opinion de lui. Ce positionnement marginal va irradier sa poésie et lui apposer l'empreinte de multiples écarts. Ce qui est donc à la base anthropologique va se réfracter dans l'art et participer à l'élan régénérateur de l'esthétique poétique. Analysons la construction de son image d'antihomme afin de mieux analyser, plus loin, son antipoésie qui apparaît, de fait, comme le versant artistique d'un profil humain atypique. Ce premier niveau de la réflexion mobilisera notamment des items de la psychocritique puisqu'il s'agira essentiellement de s'inscrire « dans le plan du langage pour aborder celui des pulsions et des conflits » (Delcroix et Hallyn, 1987 : 269).

1.1. Corbière comme image renversée de son père et indices du conflit œdipien

Axe fondateur de la psychanalyse - science dont dérive la psychocritique -, le complexe d'Édipe renvoie au conflit existant entre un parent et son enfant de même sexe. L'activité mentale inconsciente du second est animée par une énergie visant à opérer « la mise à mort » (Freud, 1995 : 75) du premier pour hériter de sa position confortable. Le complexe œdipien procède ainsi de la compétition latente conduite par un fils contre son père ou par une fille contre sa mère. La relation entre Corbière et son géniteur s'inscrit dans cette dynamique compétitive où se mêle admiration et haine. De fait, Corbière père est un « marin, journaliste, homme d'affaires et auteur de l'important roman maritime *Le Négrier* » (Angelet, 2003 : 7). Son rejeton, par contre, est un individu sans relief, au physique ingrat, doté d'un tempérament mélancolique. Au départ, le fils admire l'image paternelle, espère capter son

¹ Il souffre de rhumatismes chroniques qui ont fini par le rendre handicapé ; son visage même ne payait pas de mine.

modèle et se hisser à son niveau. L'exemplification la plus évidente de cet état de fait est que Tristan Corbière dédie *Les Amours Jaunes* à son géniteur :

À l'auteur du Négrier
T.C (Corbière, 2003 : 35)

La dédicace traduit l'hommage à une personne. Ici, cet hommage déborde de respect. En effet, Corbière utilise la périphrase (« A l'auteur du Négrier »²) pour désigner son père sans le nommer directement. C'est un signe de dévotion. L'attitude louangeuse se perçoit aussi dans la disposition spatiale des désignations : l'appellation périphrastique du père est placée au-dessus des initiales du fils. C'est une preuve, par la typographie, que le poète se soumet à son géniteur, admet une espèce de hiérarchie naturelle (Père/fils) et une hiérarchie de renommée glorieuse. Cette admiration va se révéler, toutefois, périssable car le fils, sentant qu'il n'atteindra pas le paradigme paternel, le jalouse presque aussi intimement qu'il l'admire. On le verra alors, dans une posture contraire à la précédente, minorer et ridiculiser l'imgo paternelle. Le texte intitulé "Bohème de chic" présente, très clairement, une image grossière de son père :

Papa, -pou, mais honnête, -
M'a laissé, quelques sous,
Dont j'ai fait quelques dettes,
Pour me payer des poux ! (Corbière, 2003 : 57)

Ici, le langage est marqué de badineries légères avec un lexique enfantin construit autour de la lexie « Papa ». Par ce choix de mot, le poète régresse de façon inconsciente dans l'enfance. Il revient de cet âge régressif avec une haine et une jalousie non refoulées contre la figure paternelle dominante. Derrière la légèreté du ton, en effet, se dévoile toute la férocité d'un individu qui engage les hostilités contre son géniteur. La rime croisée (ABAB) est l'emblème prosodique qui formalise ce conflit et suggère l'antipathie ouverte. Le dévoiement se poursuit dans la métaphore *in praesentia*

² Le père de Corbière est l'auteur d'un roman de renom intitulé *Le Négrier*.

doublée d'animalisation « papa-pou ». Le terme « papa » est dégradé car il est "contaminé" sémantiquement par les sèmes /sale/, / minuscule / et /parasite/ de « pou ». Il y a ainsi une attaque en règle contre l'autorité parentale mâle au nom d'un contentieux ontologique. Face à ce père si "grand", le fils se sent "tout petit" et impuissant. L'image paternelle projette une image renversée du fils, consacre sa dégradation et son avilissement. Au total, l'anthropologie non normative de Corbière l'amène à considérer l'image dominante du père comme un signe de son échec et de son inadaptation aux défis qui l'attendent. Le poète dévoilera aussi sa faculté à l'introspection dévitalisante en dressant son autoportrait à la troisième personne.

1.2. L'autoportrait à la troisième personne ou le lyrisme biaisé et le désamour de soi

L'autoportrait est une représentation de soi par soi, du sujet par le sujet. Sa marque énonciative est la première personne grammaticale. L'autoportrait entretient ainsi une connivence avec le lyrisme. Par une sorte de manœuvre séditeuse, Tristan Corbière construit son autoportrait mais en usant de la troisième personne grammaticale. Son regard introspectif est miné par une forte dose de désamour de soi et d'autoflagellation. Dans le poème intitulé "Epitaphe", l'autoreprésentation énonciativement polarisée par la troisième personne voit le poète s'infliger des tares dégradantes. On a affaire vraisemblablement à une personne qui ne s'aime pas :

Il ne naquit par aucun bout
Fut toujours poussé vent-de-bout,
Et fut un arlequin-ragoût
Mélange adultère de tout. (Corbière, 2003 :50)

Le pronom personnel (« Il ») suggère une autodescription conduite sur la base d'un point de vue objectif, distancié et dépersonnalisé. Le poète affirme être un « Mélange adultère de tout ». Cette métaphore a une résonance ontologique tragique : le sujet frustré relie sa difformité à une conception biologique viciée par une tache adultérine. Il y a comme un vice de filiation renforcé par

l'expression (« Il ne naquit par aucun bout ») Plus intrigant, le poète s'affiche sous les allures d'un zombi. En effet, son parler implique une voix d'outre-tombe comme l'atteste la lexie à connotation mortuaire « épitaphe ». Cela relève d'un défi lancé aux lois de la logique et d'une image fantomatique de soi délibérément construite, voulue et entretenue.

L'autoportrait à la troisième personne de Corbière met aussi l'accent sur une personnalité inconstante et bipolaire :

Un drôle de sérieux, - pas drôle,
Acteur ; il ne sut pas son rôle
Peintre : il jouait de la musette
Et musicien il jouait de la palette
(...)
Oiseau rare – et de pacotille
Très mâle... et quelque fois très fille ;
Capable tout, - bon à rien ; (Corbière, 2003 : 51)

Son ambivalence se manifeste, ici, à travers des antithèses qui le décrivent sous des facettes psychologiques opposées. Il est, à la fois, « un drôle de sérieux », « pas drôle », « très mâle... et quelques fois très fille ». Son irrésolution concerne aussi sa conception des arts. Il hésite entre un statut d'« Acteur », de « Peintre » et de « musicien ». Ce comportement indécis en matière de pratique esthétique éclate aussi à travers un chiasme. Figure microstructurale, le chiasme consiste à intervertir les pôles d'un énoncé selon le schéma (AB/BA). Lorsque l'inversion des pôles relève de la syntaxe ou des sonorités, on parle respectivement de chiasme grammatical ou de chiasme sonore. Quand l'inversion des pôles concerne les champs sémantiques en présence dans l'énoncé, alors le chiasme est dit sémantique. C'est ce dernier type que Corbière utilise pour traduire son approche inconsistante et fluctuante du concept d'art. Il écrit :

Peintre : il jouait de la musette
Et musicien il jouait de la palette

Dans le premier vers, le champ sémantique de la peinture (« peintre ») est suivi de celui de la musique (« jouait de la

musette »). Dans le second vers, cet ordre est inversé puisque le champ sémantique de la musique (« Et musicien ») précède celui de la peinture (« jouait de la palette »). Le schéma chiasmique de ces vers donne :

Peintre : il jouait de la musette

A **B**

Et musicien il jouait de la palette

B **A**

A travers cette figure, on s'aperçoit que cet esthète prend la peinture pour la musique ou la musique pour la peinture. Peut-être même qu'il cherche à les entremêler dans un geste artistique et émotionnel décloisonné d'allant synesthésique. Inconstance, posture psychologique à géométrie variable ne sont pas les seuls mobiles qui justifient la mauvaise promotion que Corbière s'inflige. Son désamour de soi découle aussi de son physique ingrat. En effet, il souffre de sa difformité physique. Pour en parler, il construit un système analogique et un bestiaire symbolique. Si ailleurs des poètes ont pu s'assimiler à des animaux nobles comme le Loup³, Corbière se complaît, pour sa part, dans la peau d'un vulgaire « crapaud » :

-Il chante. -Horreur !!-Horreur pourquoi ?

Vois-tu pas son œil de lumière...

Non : il s'en va, froid, sous sa pierre.

.....

Bonsoir – ce crapaud-là c'est moi. (Corbière, 2003 : 85)

La chute du poème comporte une analogie, précisément une métaphore copulative assimilant le poète à un batracien : « Bonsoir – ce crapaud-là c'est moi ». La symbolique du crapaud connote la laideur, la paresse et la grossièreté des traits. La répétition de « Horreur » amplifie la répulsion qu'inspire cette laideur animale. Le symbolisme de la disgrâce se perçoit jusque dans la distorsion du quatrain où le dernier vers est écarté de

³ Nous faisons allusion au poème "La mort du Loup" dans *Les Destinées* (1864) d'Alfred de Vigny.

l'ensemble formé par les trois premiers. Le poète se sent aussi marginalisé en amour. C'est un paramètre à prendre en compte pour comprendre son profil humain atypique.

1.3. L'amour contrarié et l'amoureux qui rit jaune

Le sentiment de marginalité du poète breton a été nourri par le manque d'amour ou par la trahison qui accompagne presque toujours ce sentiment. Le titre "*Amours Jaunes*" stipule emblématiquement la félonie amoureuse. Le jaune, en effet, est « la couleur des époux trahis » (Angelet, 2003 : 13). Dans ses textes, il rejette l'alchimie amoureuse et accuse l'éternel féminin de duplicité :

Double femme, va ! Qu'un âne te braie !
Si tu n'étais fausse, eh, serais-tu vraie ?
L'amour est un duel : bien touché ! Merci. (Corbière, 2003 : 88)

Le poète étale le manque de sincérité de la femme en misant sur des images qui la rendent fausse. Ce sont : « Double femme », « si tu n'étais fausse ». Il exècre aussi les laudateurs de la femme, ceux-là qui ont l'outrecuidance et l'inconscience de la célébrer. A cet effet, la formule « Qu'un âne te braie ! », sur laquelle repose le second hémistiche du premier vers, est une injure proférée. Pour ce sujet plein de frustration, les thuriféraires de la femme manquent de discernement. Leur attitude louangeuse à son égard est un braiement semblable à celui d'un âne, animal réputé idiot. Son verbe accusateur prend une autre tournure quand il infantilise la femme. Dans le monologue du poème "*A une camarade*", on le verra proférer sa verve misogyne et sa déception face à l'immaturation de sa partenaire :

Que me veux-tu donc, femme trois fois fille ?...
Moi qui te croyais un si bon enfant !
-De l'amour ? -Allons : cherche, apporte, pille !
M'aimer aussi, toi ...moi qui t'aimais tant ! (Corbière, 2003 :75)

Le vocatif d'interpellation (« Femme trois fois fille ? ») montre une infantilisation quasi patriarcale de l'autre. Un individu adulte de sexe féminin (« Femme ») équivaldrait à trois individus de sexe

féminin non adulte (« trois fois fille »). La maturité de la femme serait ainsi une apparence qui masquerait un inusable fond d'immaturation. Cette réflexion discourtoise est amplifiée par la formule exclamative (« un si bon enfant »). Par l'usage de l'imparfait de l'indicatif (« moi qui te croyais un si bon enfant », « moi qui t'aimais tant »), le poète atteste avoir relégué au passé toute sa foi en la vertu de la femme.

Il ira plus loin dans sa négation du féminin. Ce sexe incarne, selon lui, le "plaisir qui tue". Cette image est perceptible dans "Féminin singulier". Ce texte véhicule le message de l'amour-souffrance en mimant une scène sadomasochiste :

Fais claquer sur nos dos le fouet de ton caprice,
Couronne tes genoux !... et nos têtes dix-cors ;
Ris ! montre tes dents !...mais...nous avons la police,
Et quelque chose en nous d'eunuque et de recors. (Corbière,
2003 : 56)

Dans ce quatrain, la première personne du pluriel suggère la présence de deux actants pris dans le tourbillon d'un jeu sexuel déviant. La femme, plus active, trône sur un versant dominant puisque c'est elle qui inflige la souffrance. L'alexandrin qui débute l'extrait est marqué par un sémantisme de la violence. Son rire (« ris ! montre tes dents ») accroît son comportement sadique. L'homme, par contre, adopte une posture de passivité et de jouissance heureuse dans la douleur. L'impératif présent (« Fais », « Ris », « Couronne », « montre ») indique qu'il est l'ordonnateur de ce déferlement de violence. Son profil est clairement masochiste, laissant éclater une tendance à la satisfaction sexuelle dans la déshumanisation. Pour Corbière, en outre, l'amour d'une femme est un inhibiteur de la conscience, du libre arbitre et de la liberté. Il s'agit d'un piège où le mâle brade sa dignité. Cette idée se perçoit dans "Sonnet à Sir Bob". Ici, l'amoureux est prêt à prendre la place d'un chien juste pour prodiguer des caresses à une femme. Son intention est certes de donner de l'amour mais au prix de son rabaissement au vil niveau d'un animal :

Beau chien, quand je te vois caresser ta maîtresse,

Je grogne malgré moi – pourquoi ? – Tu ne sais rien...
-Ah ! c'est que moi – vois-tu – jamais je ne caresse,
Je n'ai pas de maitresse, et...ne suis pas beau chien.
(...)
-Ô bob ! nous changerons, à la métempsycose
Prends mon sonnet, moi ta sonnette à faveur rose ;
Toi ma peau, moi ton poil – avec puce ou non... (Corbière,
2003 : 63-64)

La « métempsycose » ou phénomène de transmigration des âmes appartient au lexique de la métaphysique. Son emploi, ici, révèle l'ampleur du désespoir sentimental du locuteur. En effet, il est prêt à brader son âme, l'essence immatérielle et transcendante de son être, à un canidé pour de simples caresses. La régression de son essence transcendante dans une entité animale procède clairement d'une dégradation. Cet épisode textuel ressemble à une parodie du mythe de Faust. Alors que ce dernier a vendu son âme au diable pour la gloire, Corbière veut vendre son âme à un chien au nom de l'amour. L'amour est un comportement qui conduit à l'aliénation.

L'idée dominante de cette première partie qui s'achève concerne un positionnement humain non normatif. Pour ressortir cet aspect du sujet-poète, nous avons cherché à « relever des faits et des relations issus de la personnalité inconsciente de l'écrivain » (Mauron, 1962 : 3). Il présente, très clairement, le profil d'un individu complexé par la puissance de l'image paternelle, miné par la disgrâce physique et traversant des déserts affectifs. Le souffle poétique qui sort de ce marginal sera également marginal et hors des conventions.

2. L'antipoésie à l'aune de l'antihomme

L'autoreprésentation du poète met en relief un individu brisé, rebutant, relégué à la périphérie. Dans cette partie, nous analyserons le jet troublé de son écriture comme un avatar artistique de son « moi » torturé. En effet, le bouleversement du sonnet, le papillotement pulsionnel du rythme, la structure du recueil et le style parodique se nourrissent de l'anthropologie

atypique de Corbière. L'étude de cette écriture marginale s'appuiera sur un certain nombre d'indices formels de poéticité qui sont, en fait « des procédés et des techniques qui entrent en jeu dans la fabrication du poème » (Aquiém et Molinié, 1996 : 407).

2.1. La forme fixe brisée à travers le sonnet inversé et le sonnet burlesque

Corbière prend à revers un des paradigmes de la forme fixe : le sonnet. Il le saccage, l'enlaidit à son image et le conduit sur l'autel sacrificiel d'une plume fiévreuse. D'une part, il inverse la structure du sonnet et, d'autre part, il en fait un objet burlesque. Nous nous intéressons à ces deux niveaux de transgression.

Le renversement de la structure du sonnet, fleuron de la forme fixe classique, apparaît dans le "Crapaud" :

Un chant dans une nuit sans air...**A**
-La lune plaque en métal clair **A**
Les découpures du vert sombre. **B**
Un chant ; comme un écho, tout vif **C**
Enterré, là, sous le massif...**C**
-ça se tait : Viens, c'est là, dans l'ombre...**B**
Un crapaud ! –Pourquoi cette peur, **D**
Près de moi, ton soldat fidèle ? **E**
Vois-le, poète tondu, sans aile, **E**
Rossignol de la boue... - Horreur ! **D**
-Il chante. – Horreur ! – Horreur pourquoi ? **F**
Vois-tu pas son œil de lumière...**G**
Non : il s'en va, froid, sous sa pierre. **G**
Bonsoir - ce crapaud-là c'est moi. **F**
(Ce soir, 20 juillet) (Corbière, 2003 : 85)

Plutôt que de placer les deux quatrains avant les deux tercets, le poète positionne les deux tercets (AAB – CCB) avant les deux quatrains (DEED-FGGF). On note également que le dernier vers, isolé de l'ensemble, saborde l'unité de la dernière strophe. Ce système strophique inversé chamboule la musicalité entière du texte. Dans un sonnet traditionnel, en effet, la correspondance des sons finaux des quatrains précède la correspondance des sons finaux des tercets. Il serait possible de croire que notre poète

calque son écriture sur un axe de sa psychologie : son sonnet est un antireflet du sonnet classique de la même manière qu'il est, lui-même, un antireflet de son père. Il inverse cette forme fixe pour la réinventer mais aussi pour montrer qu'il prône des valeurs aux antipodes de celles admises par le commun des mortels et des artistes.

Corbière donnera, par ailleurs, un ton burlesque au sonnet. Il en use astucieusement pour tourner en dérision le handicap rhumatismal qui lui vaut une démarche inélégante. Le burlesque devient alors un instrument d'autodérision :

I Sonnet

Réglons notre papier et formons bien nos lettres :

Vers filés à la main et d'un pied uniforme,

Emboitant bien le pas, par quatre en peloton ;

Qu'en marquant la césure, un des quatre s'endorme...

Ça peut dormir debout comme soldats de plombs (Corbière, 2003 : 62-63).

Ici, la mise en scène de l'écriture d'un sonnet (« *Réglons notre papier et formons bien nos lettres* ») coïncide avec une mise en scène de soi. Autrement dit, le poète parle d'écriture tout en parlant de lui. De fait, « Pied uniforme » est un calembour dont le sens est double. Prosodiquement, en effet, il renvoie au mètre invariable que le poète utilise : l'alexandrin. Car, n'oublions pas qu'en poésie, les syllabes qui composent un vers se disent aussi pieds. Métaphoriquement, l'expression fait penser à la raideur d'une démarche entravée par un handicap physique. La vision de Corbière, individu souffrant des articulations, se profile derrière cette métaphore où il raille son handicap. La profusion des images renvoyant aux soldats (« uniforme », « peloton », « soldats », « le pas ») participe de cette autodérision. Entre la démarche altière et impeccable des militaires et la démarche boiteuse du poète, il y a une différence de prestance : la leur est belle, la sienne est bancal. Il l'admet et en rit. Chez lui, le rythme a aussi à voir avec l'être.

2.2. Le rythme à la mesure des émotions multiples

Colère, rage, abattement moral et rejet des conventions transpercent le poète. Il est conditionné pour être le réceptacle de plusieurs émotions. Son inconstance émotionnelle est répercutée dans le pan le plus intime de l'expression poétique : le rythme.

La notion de rythme s'entend de deux manières. D'un côté, et dans son approche la plus commune, il relève de phénomènes linguistiques itératifs. D'un autre côté, « on peut redéfinir le rythme dans le langage comme l'organisation du mouvement de la parole, « parole » au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale. » (Gérard Dessons et Henri Meschonnic, 1998 : 26). Selon cette seconde définition, la structure harmonieuse d'ensemble d'une œuvre, l'emboîtement organisationnel de ses sections, chapitres et poèmes participent aussi de son rythme.

L'esthète étudié joue sur les deux registres du rythme en tant qu'ils sont solidaires de sa vision flottante et travestie de soi et du monde. Le rythme corbiérien, perçu sous l'angle de la structuration de phénomènes itératifs, capitalise sur un usage immodéré et peu conventionnel des signes de la ponctuation. (Joubert, 2006 : 124) parle d'« une ponctuation torturée ». Le poème liminaire "Ça" exploite une succession de points d'interrogation, de points d'exclamation et de tirets.

-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.

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. (Corbière, 2003 : 41)

(...)

Ce poème est à deux voix. C'est le signe du dédoublement de la personnalité d'un sujet tiraillé. Les points d'interrogation et les tirets suggèrent un jeu de questions et de réponses aussi insolubles les

unes que les autres. De fait, le sujet hésite à se prononcer sur le genre exact dont relève son livre. Il se montre dubitatif, insatisfait des dogmes des formats génériques sclérosés, refuse de voir son écrit enrégimenté. La récurrence des points d'exclamation rend compte d'une tension émotionnelle et psychologique devant l'impossible choix. Bien malin qui pourra dire de quelle esthétique précise répondent *Les Amours Jaunes* quand leur auteur, lui-même, reste indécis.

Le rythme, nous l'avons dit, se perçoit aussi dans la structure d'ensemble d'un ouvrage. Dans *Les Amours Jaunes*, ce qui ressemble à un désordre structurel reflète, en réalité, les tourments, les revirements chaotiques et les errements de Corbière. Le recueil comporte trois parties d'inégales longueurs. La première partie regroupe quatre sections : « ÇA », « Les Amours Jaunes », section qui donne son nom au recueil, « Sérénades des sérénades » et « Raccrocs ». Dans cette partie essentiellement versifiée, le poète parle de lui, de son identité de mort-vivant, véritable solitaire malmené par la mascarade sociale. Le tissu de la deuxième partie va contraster et varier le motif. Cette fois, en effet, les deux sections qui s'intitulent « Armor » et « gens de la mer » ont une texture narrative et impersonnelle. Le changement d'angle mime un mouvement : le solitaire d'alors veut se rapprocher de sa communauté, savourer les mœurs de sa Bretagne natale. Brusquement, la troisième partie intitulée « Rondels pour après » est un retour à la poésie personnelle ; c'est-à-dire au motif de la première partie. Cette ultime partie sacre l'échec de la tentative de rapprochement avec la société armoricaine. La mort reste l'ultime voie pour retrouver l'intégrité de soi et l'unité fusionnelle avec le cosmos et l'éternité. L'adverbe « Après » symbolise l'extraction de l'être du contingent et sa propulsion vers le hors-temps, l'au-delà. L'itinéraire cahoteux, changeant et mutant du poète se réfracte donc dans l'emboîtement des sections de son ouvrage.

2.3. L'esthétisation de l'impression ontologique de duplicité par la parodie

L'artiste étudié se perçoit comme la pâle photocopie, l'image travestie et avachie de son père. Il matérialise cette sensation ontologique de doublure non aboutie d'un existant premier à travers la parodie. *Les Amours Jaunes* foisonne, en effet, de textes qui imitent, avec une maladresse plus ou moins voulue, des textes de poètes antérieures, notamment Charles Baudelaire et Alfred de Musset. L'intertexte, chez Corbière, suppose la reprise d'un modèle initial qu'il faut falsifier à défaut de pouvoir le reproduire exactement. Son texte est « à lire au regard du premier comme son mauvais double » (Méitinger, 1983 : 45). Concrètement, les traces baudelairiennes éclatent dans "La pipe au poète". Ce titre reprend, à un syntagme prépositionnel près, le titre d'un poème de Baudelaire : "La Pipe". Les deux textes adoptent la technique de la prosopopée : une pipe raconte les vertus sédatives du tabac sur son maître. Toutefois, si le texte originel baudelairien est court avec ses quatorze vers, son modèle parodié est long de ses dix-neuf vers. Dans l'intervalle de cet allongement, le parodieur livre un commentaire nimbé d'une métaphysique de la dérélition inexistante dans le texte d'origine. Juxtaposons la chute des deux textes :

Et je roule un puissant dictame
Qui charme son cœur et guérit
De ses fatigues son esprit. (Baudelaire, 1999 : 117)

Et :

Dors encor : la Bête est calmée,
File ton rêve jusqu'au bout ...
Mon pauvre ! la fumée est tout.
-S'il est vrai que tout est fumée (Corbière, 2003 : 84-85)

"La pipe" de Baudelaire s'achève par la description de l'extase de l'homme charmé par les volutes de fumée. "La pipe au poète" de Corbière s'achève en livrant une réflexion personnelle amère et désabusée :

Mon pauvre ! la fumée est tout.
-S'il est vrai que tout est la fumée

Le chiasme (« la fumée est tout/tout est la fumée ») exprime l'espèce de vanité que ce poète découvre derrière toutes les choses et tous les efforts de l'homme pour exister. Il parodie Baudelaire pour « se dire à travers autrui, dans cet écart entre soi et soi qui est sa fatalité » (Angelet, 2003 : 21).

C'est une autre parodie de *Les Fleurs du mal* qui affleure dans "duel aux camélias", véritable copie tronquée de "duellum" de Baudelaire. Il s'agit, dans les deux textes, d'une fiction sur l'amour conflictuel. Le titre de la reprise travestit linguistiquement le titre baudelairien en le faisant passer du latin au français. Le français étant né d'une dégradation du latin, on peut d'emblée cerner le dessein parodique de Corbière. Le langage baudelairien reste élevé à travers un foisonnement des mots appartenant au registre soutenu : « vagissant », « glaives », « acérés », « dague » :

Deux guerriers ont couru l'un vers l'autre ; leurs armes
Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang.
Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes
D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant.
(...)
Les glaives sont brisés ! comme notre jeunesse,
Ma chère ! Mais les dents, les ongles acérés,
Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse.
Ô fureur des cœurs mûrs par l'amour ulcérés ! (Baudelaire,
1999 : 83)

Corbière, pour sa part, remanie le registre de langue en injectant une langue populaire dans le modèle premier qu'il parodie. Nous en voulons pour preuve la lexie « merles » qui désigne les badauds et les témoins. Il use également d'un calembour car « parade » désigne à la fois un geste pour éviter un coup et un spectacle grotesque. Il écrit :

J'ai vu le soleil dur comme les touffes
Ferrailer. - j'ai vu deux fers soleiller,
Deux fers qui faisaient des parades bouffes ;
Des merles en noir regardaient briller (Corbière,2003, p.88).

La verve parodique de l'auteur de *Les Amours Jaunes* cible aussi "l'enfant terrible" du romantisme, Alfred de Musset. C'est pour lui, l'occasion de jeter un regard mitigé sur le culte romantique du sentiment blessé dont Musset fut l'apologue. Il écrit :

Tout fier mon cœur porte à la boutonnière
Que tu lui taillas un petit bouquet
D'immortelle rouge- Encor ta manière –
C'est du sang en fleur. Souvenir coquet (p.89).

Dans « Nuit de Mai », Musset écrivait déjà :

Laisse-là s'élargir, cette sainte blessure,
Que les séraphins t'ont faite au fond du cœur :
Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur ; (...)
Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

Les deux extraits font l'apologie de la douleur née de l'amour mais sur des tons différents. Les similitudes expressives procèdent du commun usage de la lexie « cœur » et des expressions renvoyant à la blessure (« taillas », blessure »). Mais, là où Musset extrapole la souffrance vers des proportions inouïes par le jeu des superlatifs (« Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur », « les plus désespérés sont les chants les plus beaux »), Corbière, par une stratégie d'autodérision, réduit les proportions de la souffrance par des axiologiques à valeur minimisante (« petit », « coquet »). La parodie, ici, mène un travail « contre-offensif » (Rousselot, 1951 : 69) contre le cliché romantique de la désespérance amoureuse.

Conclusion

L'écriture poétique de Tristan Corbière témoigne d'une existence projetée dans les détours du verbe. Miné de l'intérieur et de l'extérieur par le sentiment d'un ratage généralisé, il s'est installé dans une armure transgressive et provocatrice. La vie n'a pas été à la hauteur des rêves et des fantasmes de ce fils de bonne famille. *Les Amours Jaunes* tirent profit de cette disposition atypique qui sous-tend la vision du monde de l'artiste. Le jeu poétique qui se déroule est ainsi substantiellement polarisé par

des pratiques qui distordent le classicisme. L'autoportrait du poète s'écrit à la troisième personne grammaticale, la structure du sonnet est inversée et la parodie module une adulation/détestation des monstres sacrés de la poésie française. Par cette synergie opérante entre l'être et le faire, Corbière fait de sa poésie le miroir de son âme profonde altérée par la souffrance. L'œuvre prend en compte l'existence et la recrée. Cette écriture qui réunit l'individu et la réforme esthétique dans une perspective solidaire trace les sillons de la modernité. Marginalisé au XIX^e siècle, ce génie subversif sera réhabilité par la poésie avant-gardiste du siècle suivant.

Bibliographie

Angelet, Christian, 2003, « Préface de Tristan Corbière, *Les Amours Jaunes* », in *Les Amours Jaunes*, Paris, Librairie Générale Française, pp.7-31.

Aquien, Michèle et Molinié, Georges, 1996, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française.

Baudelaire, Charles, 1999, *Les Fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française.

Corbière, Tristan, 2003, *Les Amours jaunes*, Paris, Librairie Générale Française.

Delcroix, Maurice et Hallyn, Fernand, 1987, *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot.

Dessons, Gérard et Meschonnic, Henri, 1998, *Traité du rythme*, Paris, Nathan.

Fayolle, Roger, 1978, *La Critique*, Paris, Armand Colin.

Freud, Sigmund, 1995, *Le Malaise dans la Culture*, Quadrige/Presses Universitaires de France.

Jakobson, Roman, 1963, *Essai de linguistique générale*, Paris, Edition de Minuit.

Joubert, Jean-Louis, 2006, *La Poésie*, Paris, Armand Colin.

Mauron, Charles, 1962, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti.

Meitinger, Serge, 1983, « L'ironie antiromantique de Tristan Corbière », in *Littérature*, N°5. URL : <https://doi.org/10.3406/litt.1983.2203>, consulté le 5 mai 2020.

Rousselot, Jean, 1951, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers.