

Université de Montréal

Gloire et infortune dans *Les Amours jaunes*
de Tristan Corbière. Lecture sociocritique de « Paris »

par

Olivier Parenteau

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en Études françaises

Mai 2004

© Olivier Parenteau, 2004



PQ

35

1154

2004

v.020

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Gloire et infortune dans *Les Amours jaunes*
de Tristan Corbière. Lecture sociocritique de « Paris »

Présenté par :

Olivier Parenteau

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur	:	Gilles DUPUIS
Directeur de recherche	:	Pierre POPOVIC
Membre du jury	:	Robert MELANCON

Mémoire accepté le : _____

SOMMAIRE

Ce travail se fonde sur l'hypothèse que *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière entretiennent un dialogue critique avec les poétiques et les discours de légitimation propres au champ poétique contemporain de leur publication. L'objectif de ce mémoire est de comprendre et d'analyser les enjeux et les figurations de ce dialogue.

Dans un premier temps, l'étude des seuils de l'œuvre (édition, titre du recueil, poème liminaire) démontre que, d'entrée de jeu, *Les Amours jaunes* s'insèrent dans les débats esthétiques et institutionnels de leur temps.

Ensuite, des indications sur la vie et la carrière de Corbière, ainsi qu'une étude de la structure du champ poétique français au tournant des années 1870 permettent de faire le point sur certains lieux communs de la critique corbiérienne tout en fournissant un cadre de réflexion heuristique pour le chapitre suivant.

Dans un troisième temps, l'analyse interne de la suite poétique « Paris » montre comment la mise en texte du monde des lettres est importante dans la poétique corbiérienne.

Mots clés : Tristan Corbière – Poésie française – Sociocritique – Analyse institutionnelle de la littérature – *Les Amours jaunes*

ABSTRACT

This master's thesis is based on the assumption that *Les Amours jaunes* from Tristan Corbière maintains a critical dialogue between the poetics and the legitimation discourse pertaining to the contemporary poetical field of its publication period. Its objective is to understand and analyse the issues and the representations of this dialogue. of

In a first phase, the study of the work's preliminaries (publishing house, title, introductory poem) shows from the outset that *Les Amours jaunes* lies within the aesthetical and institutional debates of its time.

Secondly, some details on Corbière's life and career, as well as an analysis of the French poetical field's structure around the [turn of the] year 1870 allow to take stock of some common ideas conveyed by the Corberian critics while encouraging a heuristic reflection on the next chapter. m

Thirdly, the internal analysis of the poem «Paris» reveals the importance of the literary world's language in Corbière's own poetical world.

Key words : Tristan Corbière - French poetry - Sociocriticism-
Institutional analysis of literature - *Les Amours jaunes*

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	III
Abstract	IV
Tables des matières	V
Remerciements	VII
Introduction	1
Chapitre I - L'invention d'une distinction	12
1. L'éditeur	12
2. Le titre du recueil	15
3. Le poème liminaire	19
Chapitre II - Corbière à Paris en 1873	27
1. Biographie	27
2. Carrière	28
3. Émergence	31
4. Situation du champ poétique à la fin du Second Empire	38
5. <i>Les Amours jaunes</i> dans le champ poétique en 1873	49
Chapitre III - Paris à fonds perdu	60
1. Le monde des lettres	60
1.1 De la rue baudelairienne à la « coulisse malsaine »	63
1.2 L'argent	69
1.3 L'impasse	73

1.4 <i>Voir les planches et puis mourir</i>	74
1.5 Le lupanar	79
2. Le nouveau venu	81
2.1 Le « Bâtard »	81
2.2 Corbière, ce « nom mal ramassé »	84
3. Un héritage curieux	87
3.1 <i>Gradus ad Parnassum</i>	87
3.2 Le suicide romantique	97
Conclusion	107
Bibliographie	115

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur, Pierre Popovic, véritable mentor, pour m'avoir initié aux *Amours jaunes*, pour la richesse de son enseignement, pour ses judicieux conseils de même que pour sa constante disponibilité.

Je suis reconnaissant à Frédéric Rondeau, lecteur sagace et collègue de travail précieux.

Mes remerciements s'adressent aussi à Nicole Larivée et Jacques Parenteau pour leur soutien, leur générosité et leurs encouragements.

Enfin, j'éprouve une reconnaissance toute spéciale envers Elisabeth Cormier, compagne extraordinaire, pour sa patience, ses suggestions et ses innombrables lectures.

à La Zabou

INTRODUCTION

Depuis Verlaine et sa présentation de Tristan Corbière (aux côtés de Rimbaud et Mallarmé) dans *Les poètes maudits*, la critique corbiérienne a fait beaucoup de chemin, passant des études biographiques et historiques à la lecture et l'interprétation. Parmi les lectures récentes, certaines ont mis en évidence la façon dont *Les Amours jaunes* étaient en interaction dynamique avec la société et la littérature de leur temps. On peut citer par exemple l'étude de Jean-Marie Gleize¹ sur la critique corbiérienne du lyrisme romantique, celle d'Hugues Laroche² sur l'altérité symbolique et énonciative de certains poèmes ou celle de Pierre Popovic³ sur la position institutionnelle de Corbière. Néanmoins, il reste que l'image la plus répandue de la poésie de Corbière est celle d'une poésie apolitique, asociale, d'une élévation esthétique et spirituelle si singulière qu'elle n'aurait de rapport avec les circonstances et les contingences contemporaines que de manière secondaire ou fortuite.

Les Amours jaunes sont publiés en 1873, au moment où la littérature française s'est constituée en un domaine relativement

¹ Jean-Marie Gleize, « Le lyrisme à la question », dans *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1984, p. 104-123.

² Hugues Laroche, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, Vincennes, Presses Universitaire de Vincennes, 1997, 218 p.

³ Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de *Ça* de Tristan Corbière », dans *Québec français*, n° 92, hiver 1994, p. 84-91.

autonome. Dégagée de la tutelle politique et religieuse, dynamisée par le triomphe de la bourgeoisie et par les progrès de l'industrialisation qui l'accompagnent, la production littéraire est « le fait de groupes de littérateurs indépendants et spécialisés qui se donnent à eux-mêmes leur propre code, leurs règles de travail et de fonctionnement⁴. » La scène littéraire est alors divisée en deux champs : le champ de grande production, où prime la recherche de la plus grande part de marché possible, et le champ de production restreinte, lieu privilégié des avant-gardes, où le pouvoir recherché est moins d'ordre économique que symbolique. Dans ces conditions, l'écrivain, soumis aux lois de la concurrence, est engagé dans une logique de la distinction et doit affirmer sa spécificité, son originalité « en dotant sa pratique d'écriture de marques culturellement pertinentes dans un état donné du champ⁵. » On comprendra que dans ces circonstances, « nul n'est moins ignorant du champ littéraire que l'homme de lettres du XIX^e siècle, nul n'est plus attentif à le décrire, à l'analyser⁶. » Les poètes ne pouvaient être insensibles à cette mutation structurelle et le texte poétique, réputé indifférent aux questions de carrière, de concurrence et de marché, témoigne désormais avec ostentation du statut institutionnel et social de la poésie; la facture rhétorique et esthétique adoptée par le

⁴ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Labor/Nathan, 1986, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ Jean-Marie Goulemot, Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, Paris, Minerve, 1992, p. 117.

poète est dorénavant « vis-à-vis des pairs un label, une signature, une stratégie individuante⁷. »

Le présent travail ambitionne d'analyser les représentations du monde des lettres fournies par Corbière et d'en comprendre les enjeux et les figurations. Par « monde des lettres » nous entendons tout ce qui se rapporte aux objets doxiques « écrivain », « poésie » et « champ littéraire ». Nous considérons qu'une des caractéristiques essentielles de la facture poétique des *Amours jaunes* est d'indiquer,

comme indispensable à leur existence [...], un certain contexte de [production] en l'absence de quoi l'acte de communication qu'ils supposent ne peut avoir lieu⁸.

En effet, d'un bout à l'autre du recueil, la poésie est prise à partie dans son histoire comme dans son actualité; des poètes sont nommés, cités, signalés par allusion, et le plus souvent jugés; les principales caractéristiques et les mécanismes du champ poétique où vient s'inscrire Corbière sont pointés du verbe, interrogés puis évalués. Cette configuration du monde des lettres met de l'avant un mépris non dissimulé, mais quelquefois très équivoque, pour tout ce qui relève du consacré, de l'officiel, de l'institué.

Notre hypothèse principale est que la mise en texte essentiellement négative de la scène littéraire n'a d'autre

⁷ Michel Biron, Pierre Popovic, « Présentation », dans *Sociocritique de la poésie*, dans *Études françaises*, vol. 27, n° 1, printemps 1991, p. 9.

⁸ Ross Chambers, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987, p. 12.

fonction que de mettre en valeur l'originalité des *Amours jaunes* et la singularité de leur auteur par rapport aux autres poètes, passés ou présents.

Afin de développer et de raffiner cette hypothèse, notre travail portera sur quelques thèmes de recherche précis. La figure de l'artiste, et plus particulièrement celle du poète, dont Bourdieu a étudié l'émergence dans le giron du romantisme, sera examinée avec attention puisque Corbière la déconstruit et la réinvente en l'exposant à l'image fascinante de l'« Artiste sans art⁹ », du poète déclassé, malvenu et incapable de s'adapter aux tiraillements de la vie littéraire parisienne; la thématization d'une scène littéraire « usée et bien finie¹⁰ », perçue tour à tour comme un lupanar ou une « coulisse malsaine¹¹ » a pour conséquence un prosaïsme étonnant, une sorte d'antipoésie dont nous nous efforcerons de faire apparaître les mécanismes et les effets de sens; enfin, une attention particulière sera

⁹ Charles Cros, Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, édition établie [pour les textes de Corbière] par Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de Francis F. Burch pour la correspondance, Paris, Gallimard, coll. « NRF/La Pléiade », 1970, p. 711. Ce recueil est aujourd'hui disponible dans de nombreuses éditions courantes, comme par exemple celles de Jean-Louis Lalanne (Poésie/Gallimard, [1973], 1997) et celle de Christian Angelet (Le Livre de Poche, 2003). Mentionnons aussi l'édition des *Amours jaunes* établie et commentée par Elisabeth Aragon et Claude Bonnin (Presses Universitaires du Mirail, 1992). L'édition utilisée dans ce mémoire sera celle de Pierre-Olivier Walzer : nous renvoyons à cette édition car elle contient l'ensemble des textes de Corbière, incluant les proses, les poèmes retrouvés et la correspondance, mais aussi parce que la majorité des critiques s'y réfèrent et s'accordent pour dire que le texte original y est respecté et commenté avec érudition. Les notes subséquentes renvoient à cette édition dorénavant désignée par le sigle O.C., lequel sera précédé du titre du poème concerné par la note.

¹⁰ « Paris », O.C., p. 708.

¹¹ *Id.*

apportée aux oppositions, ruptures et dérives sémantiques dont raffole l'écriture corbiérienne.

Une remarque méthodologique s'impose au sujet des textes qui seront mis à l'étude dans ce travail. Si les interventions du texte corbiérien sur le terrain de la tradition poétique et sur celui de l'institution littéraire parcourent l'ensemble du recueil – des poèmes tels que *Bohème de chic*, *I Sonnet*, *Bonne fortune et fortune*, *Un jeune qui s'en va*, *À un juvénal de lait*, *Décourageux*, *Le convoi du pauvre*, *Le fils de Lamartine et de Graziella*, *La Fin*, pour ne nommer que ceux-là, sont exemplaires d'un travail poétique « principalement critique, négatif, de mise à nu des savoir-faire, de leur exploitation excessive¹² » –, on doit toutefois convenir que jamais Corbière n'aura insisté avec autant de force et de redondance sur ces motifs que dans la section liminaire du recueil, *Ça*. Cette section, à la manière d'un incipit, où sont censés « se révéler les conditions de lisibilité d'[un] texte et le dispositif intertextuel qu'il met en place¹³ », est un acte de fondation, l'affirmation ostensible d'une spécificité à la fois esthétique et institutionnelle. En effet, les trois instances que sont le poète, la poésie et le champ poétique déterminent à elles seules tout le processus de sémantisation des poèmes de cette section. Le poème d'ouverture, *Ça ?*, détaille une poétique d'auteur qui témoigne non seulement

¹² Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 124.

¹³ Marc Angenot, « Incipit », dans *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 106.

de la situation de la poésie dans le champ littéraire des années 1870, mais aussi de la position de Corbière et des *Amours jaunes* dans ce même champ. *Épitaphe*, qui clôt la section, médiatise les mêmes enjeux : par l'entremise d'adjonctions cumulatives d'indices et de signes, le poète assure le lecteur de l'« identité sans faille de l'auteur et de son œuvre¹⁴. » Au centre de la section, les huit sonnets que chapeaute le titre *Paris* font explicitement ou implicitement référence, à de nombreuses reprises, au champ poétique contemporain. De plus, parallèlement à cette thématization de la scène littéraire, se met en place le récit de l'aventure d'un poète venu tenter sa chance dans la capitale.

Pour toutes ces raisons, l'essentiel de notre étude portera sur la section *Ça* et plus spécifiquement sur le poème *Paris*. L'examen de ce poème occupera la moitié de notre travail. Diverses raisons expliquent ce choix.

Premièrement, *Paris* condense en un ensemble compact de huit sonnets l'essentiel des interventions de la poésie corbiérienne sur le terrain de la tradition poétique et résume l'ensemble des interactions du recueil avec les discours de légitimation qui régissent la scène littéraire contemporaine. Tout se passe comme si ce poème jouait un rôle allégorique fondamental dans le recueil en ce qu'il confronte sans cesse et sans dissimulation le monde des lettres dans la poétique corbiérienne.

¹⁴ Jean-Marie Goulemot, Daniel Oster, *op. cit.*, p. 133.

Deuxièmement, parmi les principales poétiques intertextualisées dans les sonnets, la part faite au Parnasse est significative. Nous verrons que la majorité des paramètres textuels (prosodique, métrique, thématique, rhétorique et discursif) attestent une stratégie de rupture très nette à l'égard des Parnassiens. Or, la critique corbiérienne ne s'est occupée de la position de Corbière vis-à-vis de ce groupe de poètes que d'une manière très superficielle. L'analyse des sonnets de *Paris* permettra de remédier à cette lacune.

Troisièmement, le récit du sort malheureux d'un poète « Bâtard » venu en vain tenter sa chance sur la scène littéraire parisienne est typique d'une pose que Corbière signale avec insistance tout au long des *Amours jaunes*. Cette pose, activée par une poétique qui s'évertue à fonder une esthétique du double sens, lisible à l'endroit comme à l'envers, est celle du poète qui se dit raté mais qui prend toutes les mesures nécessaires pour démontrer le contraire. Il faut être prudent et attentif lorsque Corbière présente un poète qu'il dit être un « Artiste sans art, – à l'envers ». Il le discrédite mais en prenant bien soin de laisser entendre que l'incompétence qu'il lui prête est paradoxalement la marque la plus noble de la superbe. La bâtardise du nouveau venu mis en scène dans *Paris* le relègue d'emblée à un statut précaire et navrant mais cette infériorité, en vertu de la pose corbiérienne, est un signe de supériorité. Elle suggère qu'il échappe au déclassement, qu'il se distingue du monde culturel environnant. L'étude des sonnets de *Paris*

permettra de mieux comprendre les mécanismes d'une pose qui doit être tenue pour une des caractéristiques principales de la poésie corbiérienne. Enfin, consacrer la majeure partie de notre étude aux sonnets de *Paris* permet une analyse détaillée des textes, laquelle est la base de toute étude sociocritique.

Compte tenu des postulats adoptés et des questions posées, on comprendra que nous situons notre recherche sur le terrain de la sociologie des textes. Nous mettrons plus particulièrement à l'épreuve deux types de travaux : ceux qui relèvent de la sociocritique de la poésie (Benjamin, Biron, Chambers, Oehler, Popovic) et ceux qui relèvent de l'analyse institutionnelle (Bourdieu, Dubois). Cet ensemble de méthodes cherche à saisir la *socialité* du texte à partir d'une analyse interne de celui-ci. Il s'agit donc moins de comprendre le statut social du texte que de mettre en valeur le statut du social tel qu'il est représenté dans le texte. Dans cette perspective critique, l'œuvre littéraire n'est pas une structure autonome et close mais est au contraire « en relation de perméabilité et en interaction constantes avec les formations discursives circulant autour d'[elle]¹⁵. »

Notre étude se fera en trois temps. Nous entamerons notre recherche en démontrant que *Les Amours jaunes* peuvent être

¹⁵ Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de *Ça* de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 84.

rapportés « à des mécanismes sociaux définis, d'un côté, par la structure objective du secteur littéraire et, de l'autre, par la situation historique et le capital social et culturel de [Corbière]¹⁶. » Nous montrerons que la publication du recueil chez un éditeur douteux est à la fois l'affirmation d'un désir de rupture par rapport au milieu éditorial « officiel » et le signe d'un manque de relations littéraires et sociales. Le titre du recueil souligne quant à lui une prise de distance avec l'héritage poétique. Enfin, nous verrons que le poème liminaire des *Amours jaunes*, *Ça ?*, témoigne d'une situation précaire dans le champ poétique et qu'il « peut être tenu pour un *analyseur* de l'institution littéraire, c'est-à-dire pour une production qui en révèle les tensions et les conflits internes¹⁷. »

Le second chapitre vise à fournir de plus amples informations sur la vie et la carrière poétique de Corbière, ainsi que sur la situation du champ poétique en France au lendemain de la chute du Second Empire et de l'insurrection de la Commune. Ces indications permettront, en un premier temps, de critiquer certains lieux communs persistants de la critique corbiérienne, comme, par exemple, ceux voulant que l'idée d'une carrière littéraire n'ait jamais préoccupé Corbière et que la circulation des *Amours jaunes* dans les milieux poétiques français ne commence que dix ans après leur publication, grâce à l'article de Verlaine inséré dans *Les*

¹⁶ Michel Biron, « Sociocritique et poésie : perspectives théorique », dans *Études françaises*, vol. 27, n° 1, printemps 1991, p. 16.

¹⁷ Pierre Popovic, *loc. cit.*, p. 85.

poètes maudits. Dans un second temps, la reconstitution du champ poétique des années 1870-1880 conduira à démontrer que le recueil instaure un dialogue critique avec les grandes poétiques consacrées du moment.

Finalement, nous verrons dans le troisième et dernier chapitre comment cette évocation insistante du monde des lettres est à l'œuvre dans la suite *Paris*. Dans un premier temps, l'analyse interne des huit sonnets montrera que le titre « Paris » ne désigne pas tant la ville que la capitale littéraire française, lieu où sont regroupées toutes les instances exerçant un pouvoir de légitimation. La représentation de la république des lettres est soumise à l'ironie et au désenchantement, et nous en étudierons les caractéristiques les plus déterminantes. L'objet de discours ainsi dégagé sera ensuite mis en relation avec le récit du sort malheureux du « Bâtard ». La réunion de ces deux volets fera comprendre que le déclassement du nouveau venu doit nécessairement être réévalué en regard de la description désolante de la scène littéraire que donnent à lire les sonnets. La distinction symbolique inattendue conférée au nouveau venu est d'autant plus significative qu'un rapport d'homologie entre le déclassé fictif et Corbière lui-même est signalé dans les poèmes. Dans un deuxième temps, en ouvrant notre angle de vue, nous conclurons que les sonnets de *Paris* sont un témoignage critique de la situation institutionnelle de la poésie au moment où, sur

les décombres du Second Empire et de la Commune, se met en place
la Troisième République.

CHAPITRE I : L'invention d'une distinction

1. L'éditeur

En août 1873 paraît, à compte d'auteur, chez *Glady Frères Éditeurs*, le seul et unique recueil que signera Tristan Corbière : *Les Amours jaunes*. L'insuccès est total : deux comptes rendus signalent la publication en 1873 et un troisième paraîtra dix ans plus tard sous la plume de Verlaine, qui accorde à Corbière la première place dans son anthologie des *Poètes maudits*. On pourrait donner raison à Verlaine et soutenir que le silence entourant la publication des *Amours jaunes* est le signe que ce recueil est l'œuvre d'un artiste « maudit », victime d'une société incapable de saisir la révolution symbolique qu'il opère. Dans cette optique, Corbière serait un poète hérétique et la malédiction qui le frappe alors ne serait autre chose que le signe d'une élection future dont Verlaine serait l'annonciateur. Sans exclure cette hypothèse, nous prenons toutefois le parti d'expliquer cet insuccès par des raisons institutionnelles.

À Paris, Corbière est inconnu des milieux littéraires. Contrairement à son contemporain Rimbaud¹⁸, qui cherche à se faire connaître des poètes en vue de l'avant-garde poétique du moment, Corbière reste dans l'anonymat. Ce manque de relations

¹⁸ Rimbaud publie *Une Saison en enfer* en 1873.

littéraires et sociales a joué un rôle déterminant dans sa courte carrière et explique plusieurs de ses choix, à commencer par celui de l'éditeur de son recueil. À ce propos, Jean-André Le Gall écrit que

Corbière va publier, à compte d'auteur, c'est-à-dire chez un éditeur de son choix, son unique recueil poétique : *Les Amours jaunes*. Or, au lieu de choisir un éditeur de poètes, comme par exemple le fameux Alphonse Lemerre, il choisit délibérément les frères Glady, spécialisés dans le roman sentimentalo-érotique¹⁹.

Les choses ne sont pas aussi simples que ça, car l'éventail des choix est limité. Que Corbière ait pu « choisir un éditeur de poètes, comme par exemple le fameux Alphonse Lemerre » est fort douteux : d'une part, la solitude institutionnelle du jeune Breton lui interdit l'accès à un éditeur aussi prestigieux; d'autre part, ce « choix » est impensable pour des raisons esthétiques. Lemerre, éditeur des recueils du *Parnasse contemporain*, c'est-à-dire de l'avant-garde poétique consacrée du moment, publie des poèmes valorisant une esthétique radicalement différente de celle de l'auteur des *Amours jaunes*. De plus, Corbière a des idées bien à lui sur le métier des lettres et c'est à bon droit que Robert L. Mitchell remarque que

[...] his [Corbière] selection of the Glady Bros. Press [...] underscores his unorthodox aversion to, and his lack of concern for, the notions of success and publication for fame and profit so predominant in the positivistic, industrial, bourgeois milieu of post-Franco-Prussian War France²⁰.

¹⁹ Jean-André Le Gall, « Tristan Corbière, poseur pour l'unique », dans *Tristan Corbière en 1995. Lire Les Amours jaunes 150 ans après la naissance du poète*, Morlaix, Comité Tristan Corbière/Bibliothèque de Morlaix, 1996, p. 82.

²⁰ Robert L. Mitchell, *Tristan Corbière*, Boston, Twayne Publishers, 1981, p. 61.

En éditant son recueil à ses frais, ou plutôt à ceux de son père, Corbière choisit « délibérément » le pire éditeur. Les frères Glady, « qui ne tardèrent pas à attirer sur leur bibliothèque érotique l'attention de la police des mœurs²¹ » et qui firent faillite peu de temps après avoir imprimé *Les Amours jaunes*, sont de très singuliers éditeurs. Dans la logique corbiérienne, choisir le pire est un acte noble, voire sublime : ce choix éditorial suicidaire met en valeur l'excentrement du poète, sa marginalité poétique. Publier ses vers chez un éditeur pareil, c'est leurrer les habitués du catalogue des frères Glady, qui, alléchés par un titre aussi prometteur que *Les Amours jaunes*, se sont procuré l'ouvrage. Mais ne pourrait-on poser l'hypothèse d'un suicide symbolique partiellement voulu ? Le choix des frères Glady apparaît surtout comme un moyen de camoufler son œuvre, de lui donner le moins de visibilité possible. Le poète se représente en non-poète et classe lui-même son œuvre au plus bas de l'échelle symbolique : les repères habituels de détermination institutionnelle sont dès lors brouillés et le poète signifie par là que son recueil est inclassable.

²¹ Léon Bocquet, *Les destinées malheureuses*, cité dans Michel Dansel, *Tristan Corbière, thématique de l'inspiration*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985, p. 132.

2. Le titre du recueil

Le titre choisi par Corbière pour son recueil est lui aussi, à sa façon, ambigu. Il renvoie d'abord à l'œuvre maîtresse de Ronsard, *Les Amours*. Le meneur du groupe de la Pléiade, en tant que poète consacré et prestigieux, bénéficie d'une fortune littéraire aux antipodes de la position de Corbière dans le champ poétique. La juxtaposition inquiétante de l'adjectif *jaunes* au mot *Amours* indique le déclassement d'une tradition lyrique, amorcée en France par Ronsard et s'achevant dans les épanchements intimistes du *Je* romantique. En détournant le titre du recueil de Ronsard, Corbière inscrit *Les Amours jaunes* dans un esprit de dérision des appareils titulaires particulièrement en vogue au tournant des années 1870. Par exemple, les trois publications anthologiques du *Parnasse contemporain* (1866, 1871, 1876) sont suivies de répliques burlesques de la part de poètes exclus du groupe parrainé par Leconte de Lisle²². *Le Parnassiculet contemporain*²³ paraît en 1867, *L'Album zutique* en 1871 et *Les dixains réalistes*²⁴ en 1876.

Le titre *Les Amours jaunes* fait penser à l'expression « rire jaune », à un rire forcé dissimulant mal le dépit, à un rire

²² Il s'agit, pour ne nommer que les plus connus, de Germain Nouveau, de Paul Verlaine, d'Arthur Rimbaud et de Charles Cros.

²³ L'ajout du suffixe crée une nuance de petitesse et de ridicule tout en laissant sonner, alors qu'il devrait être question d'érudition et de beauté plastique parnassiennes, les signifiants « cul » et « laid ».

²⁴ Le réalisme est aux antipodes de l'esthétique parnassienne, occupée principalement par l'Antiquité, les grands mythes, etc.

moderne qui « convertit le comique traditionnel en productions hybrides, souvent déconcertantes, parfois énigmatiques²⁵. » Le rire corbiérien, souvent suivi de très près par son contraire,

Viens pleurer si mes vers ont pu te faire rire,
Viens rire, s'ils t'ont fait pleurer...²⁶

sonne faux. Il s'agit d'un « Drôle sérieux, – pas drôle²⁷ », où le mot « drôle » se dédouble, pouvant désigner à la fois quelqu'un d'importun ou « un drôle », c'est-à-dire un type de comique ou d'humour. Cette drôlerie est niée sitôt qu'elle est dite puisqu'elle appartient au domaine du « sérieux » et n'est finalement « pas drôle ». Ailleurs, il arrive que le poète rie « parce que ça [lui] fait un peu mal²⁸. » Ce rire masochiste rappelle la connotation indigne et infamante de la couleur jaune du titre du recueil. La critique corbiérienne a souvent insisté sur ce point. Albert Sonnenfeld rappelle que « le jaune est la couleur de Judas²⁹ » et qu'il symbolise la relation amoureuse dégradée, le mensonge et la trahison. André Le Milinaire note que « Les mots *Amour* et *Mort* se confondent³⁰ » et ajoute que le jaune s'associe à quelque avilissement issu de « l'obsession sexuelle

²⁵ Daniel Grojnowski, « Rire en poésie : parodistes, fumistes, fantaisistes », dans *Tangence*, n° 53, décembre 1996, p. 15.

²⁶ « Le poète contumace », *O.C.*, p. 745.

²⁷ « Épitaphe », *O.C.*, p. 711.

²⁸ « Le poète contumace », *O.C.*, p. 745. Je souligne.

²⁹ Albert Sonnenfeld, *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 48.

³⁰ André Le Milinaire, *Tristan Corbière, la paresse et le génie*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1989, p. 55.

partout régnante³¹. » Ce constat est repris par Elisabeth Aragon et Claude Bonnin :

L'important est [...] la valeur traditionnellement dépréciative du jaune [...] Couleur de la trahison, de l'exclusion, de la maladie et de la mort, le jaune s'oppose au rose du bonheur et de la santé, au blanc de la pureté³².

Cette tonalité négative est aggravée par le pluriel du titre : dévalorisant, « ce pluriel suggère des amours passagères, voire dégradantes³³. » Si la prostitution n'est l'objet que d'une allusion discrète chez Aragon et Bonnin, elle est au centre de l'analyse d'Hugues Laroche : « C'est le jaune de l'or que l'on voit poindre. Il sera toujours entre l'homme et la femme [...] Prostitution et trahison donnent au jaune sa tonalité³⁴ », en sorte que ce n'est pas un hasard si « toutes les femmes de Corbière sont blondes, à commencer par Marcelle *blonde voisine*³⁵.»

Mais là n'est pas le seul attribut de cette couleur. Le jaune, qu'affiche ostensiblement le titre du recueil, est aussi la couleur du condamnable. Le pavillon qu'arborent les navires en quarantaine est jaune. Le passeport que doivent présenter les forçats libérés est jaune, comme le rappelle l'exemple de Jean

³¹ *Ibid.*, p. 54.

³² Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition critique établie par Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992, p. 16

³³ Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition critique établie par Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, *op. cit.*, p. 16.

³⁴ Hugues Laroche, *op. cit.*, p. 10 et 12. On pense, par exemple, à des vers comme « Vois, je flâne, doublé d'or comme les cieux » et « Je te fais, comme l'aurore/qui te dore/un rond d'or sur l'édredon. » (« Après la pluie », *O.C.*, p. 722-724.)

³⁵ Hugues Laroche, *op. cit.*, p. 11. Voir le poème liminaire du recueil « À Marcelle », *O.C.*, p. 703.

Valjean dans *Les Misérables*. Ce passeport ne lui sert qu'à inspirer la crainte et la méfiance : « Voilà mon passeport. Jaune, comme vous voyez. Cela sert à me faire chasser partout où je vais³⁶. » À l'article « Jaune » de son *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e Siècle*, Pierre Larousse note qu'« on peignait encore en jaune, au XVII^e siècle, la porte et le seuil des maisons de ceux qui avaient trahi leur patrie³⁷. »

Cependant, si le jaune condamne et déclasse, il lui arrive aussi de briller. Les commentateurs des *Amours jaunes* négligent cette particularité du jaune, qui est « la plus chaude, la plus expansive, la plus ardente des couleurs, difficile à éteindre, et qui déborde toujours des cadres où l'on voudrait l'enserrer³⁸. »

Certes, le jaune du titre du recueil indique la fin d'une longue tradition poétique : *Les Amours* ne peuvent désormais cohabiter avec la poésie que s'ils sont altérés, secoués, désacralisés; le lyrisme est en décomposition. Mais tout gâtés qu'ils soient, *Les Amours* n'en sont pas moins l'une des obsessions majeures de tout le recueil. Chez Corbière, le lyrisme reste la seule possibilité d'affirmation du sujet : « un sujet parle, s'exprime, chante, pour quelqu'un [...] Ce quelqu'un [...] c'est à la fois la Destinatrice [...] qui doit le reconnaître [...] et le lecteur, bien sûr, par-delà cette fiction³⁹. » Le jaune du

³⁶ Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/La Pléiade », 1997, p. 79.

³⁷ Pierre Larousse, article « Jaune », dans *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Nîmes, Lacour, 1991, p. 919.

³⁸ Jean Chevalier (dir.), « Jaune », dans *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 431.

³⁹ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 121.

titre symbolise aussi l'abondance et le foisonnement du lyrisme, le rayonnement des *Amours* d'un bout à l'autre du recueil, quelque blessés que soient ce lyrisme et ces amours.

En publiant son recueil chez *Glady Frères Éditeurs*, Corbière choisit délibérément de brouiller les pistes et de se mettre en rupture de ban avec le réseau éditorial spécialisé dans la publication de poésie. Cette bravade institutionnelle s'aggrave du fait que le titre *Les Amours jaunes* mine l'héritage poétique : d'emblée, l'auteur « soumet la poésie à la question⁴⁰. » Ces dysfonctionnements concernent les « seuils » de l'œuvre, le paratexte, mais on les retrouve dans tous les textes du recueil. Celui-ci multiplie les « interventions sur les lieux propres [de la] tradition littéraire » et dans « l'espace institutionnel⁴¹ » contemporain; de ce fait, elles sont des traits esthétiques caractéristiques de la poétique corbiérienne. Le poème *Ça ?*, qui ouvre la section liminaire du recueil, est de ce point de vue exemplaire.

3. Le poème liminaire

Sémantiquement très chargé, le titre du recueil est suivi par un titre beaucoup plus laconique, celui de la section liminaire :

⁴⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁴¹ Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de *Ça* de Tristan Corbière » dans *Québec français*, n^o 92, hiver 1994, p. 85.

ÇA. C'est le non-titre par excellence. Sa trivialité et son monosyllabisme l'éloignent d'une langue poétique conventionnellement soutenue et élevée. Ce que désigne ce mot reste un mystère alors qu'un titre évoque ordinairement plus ou moins clairement le contenu du texte qu'il désigne.

Le sens de cette bravade poétique devient clair dans le premier poème de cette section, qui reprend le même mot, « Ça », mais lesté d'un point d'interrogation. Ce poème met en scène un représentant de l'autorité symbolique interrogeant un poète sommé de définir ce que c'est que « Ça », c'est-à-dire le recueil lui-même et les morceaux d'écriture qu'il contient. Or, face à chaque question posée par le « critique-policier qui cherche à tout prix à ranger le texte dans une case prévue à cet effet⁴² », le poète se défile et transforme l'interrogatoire en un dialogue de sourds.

« Ça » ne se laisse pas définir si simplement. L'épigraphe, « *What ?...* », porte atteinte à une autre figure d'autorité : Shakespeare. Cette fausse citation, qui ne fait pas honneur au grand auteur, sous-entend qu'il ne saisit pas ce qu'il devrait normalement cautionner. Le choix de Shakespeare n'est pas anodin. Le dramaturge anglais fut une référence majeure des romantiques et, de ce point de vue, à travers Shakespeare, le lecteur reconnaît Hugo et avec lui la grande génération romantique de 1830⁴³. Suggérer que le grand auteur, tenu par Hugo pour la

⁴² *Ibid.*, p. 90.

⁴³ Voir, entre autres, le *Racine et Shakespeare* de Stendhal (1825) et la « Préface » de *Cromwell* de Victor Hugo (1827).

« sommité poétique des temps modernes⁴⁴ », ne reconnaît pas la poétique mise en place au tout début du recueil, c'est dire qu'il y a là quelque chose de neuf. Cette singularité, Corbière la revendique fièrement : l'insignifiance du faux mot d'auteur « What ?... » annule l'effet de caution que la présence de Shakespeare présuppose à l'orée du texte.

Le périphrase indique la situation d'énonciation d'un texte. Manquer d'égards à l'endroit de Shakespeare dès le premier poème des *Amours jaunes* indique que, d'entrée de jeu, l'énonciateur tient à se démarquer nettement du romantisme. Il est intéressant de remarquer que la pratique de l'épigraphe, de la dédicace, de la datation, de la citation, etc., est un geste typiquement romantique que Corbière, contrairement à ses contemporains parnassiens, maintient⁴⁵. Mais, comme le remarque Hugues Laroche, « si la fréquence est comparable, les fonctionnements s'opposent : Corbière [...] inverse les rapports de force qui soumettent l'énoncé au biographique⁴⁶ », il brouille la hiérarchie et les classements symboliques.

Si Shakespeare et le « critique-policier » qui questionne le poète dans le texte sont incapables de classer et/ou de comprendre le poème liminaire des *Amours jaunes*, d'autres

⁴⁴ Victor Hugo, *Cromwell*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1961, p. 45.

⁴⁵ La pratique du périphrase « est délaissée par l'avant-garde parnassienne pour des raisons poético-idéologiques (le refus du biographisme dans le texte) ». (Hugues Laroche, « En marge des *Amours jaunes* : le périphrase » dans *Poétique*, n° 104, novembre 1995, p. 425.)

⁴⁶ *Ibid.*, p. 425.

lecteurs ont mis en évidence, avec plus ou moins de succès, son importance. Hugues Laroche propose une analyse exhaustive des occurrences du démonstratif « Ça » dans le recueil et remarque que le déictique apparaît le plus souvent quand il est question d'art ou de poésie. Laroche parle peu du poème « Ça ? » en particulier : il se contente de signaler que le texte introducteur « propose un anti-art poétique⁴⁷. » Pour André Le Milinaire, la raison pour laquelle le poète refuse de donner une réponse claire à son interlocuteur dans « Ça ? » est que « les vers de Tristan n'appartiennent à aucun domaine⁴⁸. » Jean-Marie Gleize écrit que ce poème « introduit l'hétérogène à l'intérieur de la langue » en jouant « dangereusement » avec la culture, les genres littéraires, les références, etc⁴⁹.

Tous ces critiques s'entendent pour affirmer que le poète, dans « Ça ? », refuse de définir son œuvre : Laroche parle d'un « anti-art poétique », Le Milinaire écrit qu'il « ne répond pas et ne répond de rien⁵⁰ », Gleize que le poète, « sommé de dire d'où il tire son inspiration, de baptiser son texte, d'attester son identité, refuse de le faire⁵¹. » Dans un article récent, situé dans le prolongement de la sociocritique et de la théorie du discours social, Pierre Popovic considère le poème « Ça ? »

⁴⁷ Hugues Laroche, *op. cit.*, p. 95-96.

⁴⁸ André Le Milinaire, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁹ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁰ André Le Milinaire, *op. cit.*, p. 82.

⁵¹ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 104.

d'un tout autre point de vue et sa lecture tend à prouver que ce poème dit ce qu'il est.

Contrairement au discours critique entourant l'œuvre de Corbière, qui fige généralement *Les Amours jaunes* dans une « modernité » plus ou moins définie, Popovic cherche à démontrer que « la compénétration du lyrisme – ou du romantisme qui est son dernier grand moment si on se replace en 1873, date de parution du recueil – et du moderne est l'objet d'une contradiction dynamique et non statique⁵². »

Dans le poème « Ça ? », le moderne⁵³, qui « s'annonce en haut de forme », côtoie le romantique, dont « plusieurs [des] mots d'ordre ou [des] manies sont maintenus⁵⁴. » En revanche, la modernité du texte est « retournée contre elle-même » et le romantisme « ici et là éreinté⁵⁵. »

Le motif « poème », qui est l'enjeu du dialogue sur lequel repose le texte, « détermine tout le processus de sémantisa-

⁵² Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de *Ça* de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 84-91.

⁵³ Modernité au sens que lui donne Walter Benjamin dans son essai *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1992, 284 p.

⁵⁴ Par exemple, sont des signes du moderne « la dérision de l'épigraphe », « le rythme du texte », « la forme interrogative »; sont des indices romantiques « l'adresse à la Muse », « la posture du sujet solitaire méconnu », « le dodécasyllabe, la rime. » (Pierre Popovic, *loc. cit.*, p. 88.)

⁵⁵ La négativité du texte – *je n'ai pas, ce n'est pas, Non, Mais non* – « porte elle-même plus souvent qu'à son tour sur des éléments de l'axiologie moderne : *je n'ai pas essayé fait entendre je n'ai pas entrepris, je suis Fainéant* pose que *je n'ai cure de la valeur travail* ». Le romantisme est lui-aussi relativisé : le vers *Un poème ? – Merci, mais j'ai lavé ma lyre* « met le lecteur en face d'un poème qui se dénie comme poème, et égratigne par là le statut auratique du genre par excellence du romantisme » (Pierre Popovic, *loc. cit.*, p. 88.)

tion⁵⁶. » L'analyse de cette autoréflexivité permet de considérer le poème comme une poétique d'auteur dont le vers clef serait *C'est un coup de raccroc, juste ou faux, par hasard*. La seconde moitié de l'alexandrin « désigne la libre association des signifiants [...] qui n'a plus guère de rapport avec l'inspiration transcendante [...] ou la raison des poétiques antiques et classiques⁵⁷ » La première, le « *coup de raccroc*, c'est-à-dire un coup d'arrêt, mais actif, [...] c'est la modernité accrochant le romantisme, et, réciproquement, [...] le romantisme raccrochant la modernité⁵⁸. »

Sur le plan interdiscursif, le poème « intègre à sa facture toute une série d'éléments doxiques qu'il puise à même la rumeur sociale⁵⁹. » La grande thématique décadente qui mine le discours social de la fin du XIX^e siècle⁶⁰ est non seulement reconduite dans le texte mais elle est critiquée, mise à mal de diverses façons :

d'abord en refusant certains points de l'axiomatique en vigueur : qui se proclame *Fainéant* refuse une valeur « travail » fort célébrée par la bourgeoisie républicaine [...], ensuite en s'ingéniant à fonder une esthétique du double sens qui va à rebours des règles doxiques de l'argumentable qui sont de mise dans le discours environnant : *Vous avez flué des vers*. : le verbe évoque-t-il des vers harmonieux, fluides ? ou

⁵⁶ Pierre Popovic, *loc. cit.*, p. 88.

⁵⁷ Par exemple, le vers *Des essais ? - Je n'ai pas essayé* : « est-ce à dire que je suis de ceux qui ne font pas qu'essayer, de ceux qui réussissent du premier coup ? » (Pierre Popovic, *loc. cit.*, p. 88.)

⁵⁸ Pierre Popovic, *loc. cit.*, p. 88.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁰ « L'art ou la poésie ne sont plus ce qu'ils étaient, [...] l'argent est le seul moteur d'une lutte sans merci pour la vie, la fascination morose pour la délinquance et le fait divers horrible, etc... » (Pierre Popovic, *loc. cit.*, p. 89.)

fluer doit-il être pris dans le sens de « répandre des choses liquides et des sérosités par des orifices »⁶¹ ?

Parallèlement à ces compromis du texte avec les discours sociaux environnants, le critique remarque que le poème « Ça ? » témoigne de bout en bout de la situation institutionnelle de la poésie au moment où *Les Amours jaunes* voient le jour⁶² » et « de la position institutionnelle occupée par Corbière dans le champ littéraire du début des années 1870⁶³. » La poésie

n'est pas une activité rémunérée : *Hélas non, ce n'est pas payé, elle passe pour une coquetterie qui ne sera pas lue (alors que Un livre est encore une chose à lire)*⁶⁴.

Les groupes avant-gardistes contemporains sont écorchés au passage. D'abord, le Parnasse : « Un vers comme *Ce n'est ni poli ni repoli* est à mille lieues de la perfection formelle recherchée par Heredia ou Dierx⁶⁵ » ; le vers *Je ne connais pas l'Art* est une gifle donnée au slogan des adeptes de « l'art pour l'art⁶⁶ ».

Toutes ces allusions ne confortent pas la position du locuteur, qui reste seul face à son énoncé. Cette solitude institutionnelle – qui « n'est pas niable : le vers *Eh qui me donnera des ficelles* indique cette absence de relations et de contacts⁶⁷ » – montre que Corbière

⁶¹ Pierre Popovic, *loc. cit.*, p. 89.

⁶² *Ibid.*, p. 90.

⁶³ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 90

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Id.*

se situe - et entend se situer - dans la position de l'*outsider* excentrique, de l'original qui l'est parce qu'il ne joue pas les originaux, de l'*outsider* exterritorialisé faudrait-il dire puisque : À peine est-ce français⁶⁸.

L'article de Pierre Popovic servira de point de départ pour l'analyse des huit sonnets qui suivent le poème « Ça ? » et qui sont regroupés sous le titre « Paris ». Sans écarter complètement l'analyse du compromis de ces sonnets avec les discours sociaux environnants, notre étude de la séquence « Paris » sera essentiellement de nature institutionnelle. Nous posons l'hypothèse que les sonnets de « Paris », à l'instar du poème qui les précède, peuvent être tenus pour « [des] analyseur[s] de l'Institution littéraire, c'est-à-dire pour [des] production[s] qui en révèle[nt] les tensions et les conflits internes⁶⁹. » Comment ces sonnets interviennent-ils dans l'espace institutionnel entourant la publication des *Amours jaunes* ? comment portent-ils la trace de la position institutionnelle occupée par Corbière dans le champ poétique du début des années 1870 ? Afin de répondre à ces questions, il importe d'abord de fournir de plus amples informations sur la vie et sur la carrière de l'écrivain, ainsi que sur la situation du champ littéraire en

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ Pierre Popovic, *loc. cit.*, p. 85.

France au lendemain de la fin du Second Empire et de
l'insurrection de la Commune.

CHAPITRE II : Corbière à Paris en 1873

1. Biographie

Édouard-Joachim Corbière naît en 1845 à Ploujean, près de Morlaix (Bretagne), dans une famille de la grande bourgeoisie provinciale. Son père, « ex-romancier à succès, ex-marin au long cours, ex-aventurier de haute mer, [...] largu[e] les voiles et la littérature pour devenir tout ce que Tristan ne voudra pas devenir : notable de province, président de la chambre de commerce locale⁷⁰. » Les études du poète sont médiocres et interrompues dès 1862 pour des raisons de santé : le jeune Corbière souffre de rhumatismes qui iront s'aggravant. Alexandre Arnoux écrit qu'au début de l'année suivante, Corbière « élit domicile à Roscoff où s'écoulera, sauf une brève fugue en Italie [et] quelques séjours à Paris, toute son existence⁷¹. » La « brève fugue en Italie » dont parle Arnoux est en réalité un voyage de cinq mois et l'expérience parisienne du poète ne peut se réduire à « quelques séjours ».

Corbière visite Paris entre 1872 et 1875, principalement pour ne pas perdre de vue l'actrice Armida Josefina Cuchiani, dont il s'est épris dès leur première rencontre à Roscoff durant l'été

⁷⁰ Pierre Popovic, « Les villes de Tristan Corbière » dans *Études françaises*, n° 27, vol. 3, 1992, p. 39.

⁷¹ Alexandre Arnoux, « Préface », dans *Les Amours jaunes*, Paris, Librairie Celtique, 1926, p. 14.

1871. Il fait d'elle sa « Muse » et la rebaptise « Marcelle » dans ses textes parce que « c'est une rime en elle⁷² ». C'est à cette même époque que le poète choisit comme pseudonyme le prénom « Tristan »⁷³. La moitié de l'année 1872 est passée à Paris⁷⁴; l'année 1873 est exclusivement parisienne : Corbière publie des poèmes dans *La Vie parisienne*⁷⁵ aux mois de mai, d'août, de septembre et d'octobre et son recueil au mois d'août. En 1874, Corbière passe encore la moitié de l'année dans la capitale⁷⁶. Le poète vit donc à Paris deux ans sur trois entre janvier 1872 et la fin de 1874.

En décembre 1874, six mois après la publication de son unique recueil, Corbière est retrouvé inanimé dans sa chambre. Il est conduit à l'hôpital Dubois et y restera jusqu'au début du mois de janvier 1875. De l'hôpital, le poète est ensuite ramené à Morlaix où il meurt le 1^{er} mars 1875.

2. Carrière

Michel Dansel écrit que Corbière manifeste un « désintérêt total pour les cénacles et les moyens d'entrer dans la vie

⁷² « À Marcelle », *O.C.*, p. 703.

⁷³ Dans son article résumé plus tôt, Pierre Popovic remarque justement qu' « En se surnommant Tristan Corbière, il se disait de la sorte *triste en Corbière*, triste en lui-même. » (Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de « Ça? » de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 86.)

⁷⁴ Corbière arrive en avril, quitte en juin pour passer l'été à Roscoff puis y retourne pour les mois de novembre et décembre.

⁷⁵ Nous reviendrons sur cette publication.

⁷⁶ Il y est de janvier à mai, passe l'été à Roscoff puis est de retour à Paris en novembre.

littéraire de son temps⁷⁷. » Or, en 1873, le poète édite *Les Amours jaunes* chez les frères Glady et fait publier une dizaine de poèmes dans *La Vie parisienne*. L'année suivante, Corbière publie à nouveau dans le même journal, mais il s'agit cette fois de ses deux pièces en prose, *Le Casino des Trépassés* et *L'Américaine*. Il faut reconnaître que, dans un si court laps de temps, les publications sont nombreuses.

Mais qu'est-ce que *La Vie parisienne* ? Les responsables de cette publication n'ont rien à envier aux frères Glady : fondé en 1863, ce journal est « une feuille légère, humoristique et érotique⁷⁸ » que Marc Angenot classe dans la catégorie de la « presse boulevardière⁷⁹. » Tout porte à croire que, aux yeux du poète, le sort éditorial des poèmes publiés individuellement ne devait pas différer de celui réservé un an plus tôt au recueil. Dans un cas et dans l'autre se remarque une même attirance pour l'édition de gaudriole qui trahit un manque de relations littéraires mais qui flatte aussi l'esprit provocateur du poète. Cette manie éditoriale n'est pas sans rappeler qu'au tournant des années 1870, « La rumeur doxique dit entre autres que l'art ou la poésie ne sont plus ce qu'ils étaient⁸⁰ », que la poésie n'est plus payée ni lue. Des vers, chez *Glady Frères* et dans *La Vie*

⁷⁷ Michel Dansel, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁸ Collectif, *Histoire générale de la presse française, Tome II (1815-1871)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 299.

⁷⁹ Marc Angenot, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1986, p. 87. La « presse boulevardière » s'occupe essentiellement de prostitution, de frivolités, de mots d'esprits, du leste et de l'infâme.

⁸⁰ Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de « Ça? » de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 89.

parisienne, cela témoigne aussi de la perte de prestige du poétique dans le champ littéraire, déclassé par le roman et le théâtre, qui procurent à leurs auteurs, dans un monde où l'argent est roi, des revenus beaucoup plus considérables. Et pourtant, la publication de quelques poèmes dans *La Vie parisienne*, qui jouissait d'un grand succès sous le Second Empire (ce qui suppose un tirage très honorable), ne cache-t-elle pas le désir d'être lu par un public choisi, le public du boulevard ?

On voit bien, à la lumière de ces remarques, que le « désintéret total pour les moyens d'entrer dans la vie littéraire de son temps » que Dansel prête à Corbière est relatif. Le critique dit vrai en ce qui concerne les « cénacles », les groupes d'écrivains que Corbière n'a effectivement jamais fréquentés. Il écrit, comme il le dit lui-même, en « Poète contumace », en paria institutionnel. Cependant, il s'est durablement lié avec quelques peintres parisiens rencontrés à Roscoff, chez Le Gad⁸¹. Plusieurs d'entre eux sont connus des histoires de l'art. Jean-Louis Hamon jouissait alors d'une assez bonne réputation grâce à des « scènes de genre » inspirées par les paysages bretons. C'est en sa compagnie que Corbière fera son voyage en Italie. Gaston-Ernest Lafenestre, accepté au Salon dès 1866, aida le poète à se trouver

⁸¹ Le Gad est un aubergiste roscovite et un ami de Corbière, qui lui dédiera un exemplaire des *Amours jaunes* en ces termes : « Nous sommes tous les deux deux fiers empoisonneurs./ À vous les estomacs, Le Gad, à moi les cœurs! », (« Deux dédicaces des *Amours jaunes*, II : Sur l'exemplaire de M. Le Gad », *O.C.*, p. 886.)

un logis lors de son premier séjour parisien. Camille Dufour, paysagiste admis au Salon en 1877, offre un cas particulier :

« c'est à lui qu'est adressée la seule lettre de Corbière qui soit conservée, compte non tenu de ses lettres de lycéen⁸². »

Corbière, lui-même peintre à ses heures, veut placer une eau forte dans son recueil et demande à Camille Dufour des conseils. Que le poète breton ait été peintre est souvent négligé des critiques, qui ne voient là qu'un simple divertissement. Le dessin a pourtant toujours occupé le poète, depuis son enfance – plusieurs lettres du jeune lycéen à sa sœur ou à ses parents sont accompagnées de dessins humoristiques ou de caricatures – jusqu'à la maturité – en témoignent l'eau forte dont il vient d'être question, plusieurs auto-caricatures et un album de croquis anticommunards⁸³.

3. L'émergence

La trajectoire de Corbière confirme que « l'artiste hérétique est voué à une extraordinaire incertitude⁸⁴ ». Il s'agit même dans son cas d'une non-reconnaissance presque absolue. René Martineau, qui écrit qu'« [o]n ne parla nulle part de ces vers, nés lorsque l'école parnassienne avait capté tous les suffrages, c'est-à-dire

⁸² « Chronologie », *O.C.*, p. 665.

⁸³ Voir à ce propos le catalogue d'exposition « Tristan Corbière, poète en dépit de ses vers » publié par la municipalité de Morlaix en 1995 où est reproduit un croquis de dessin de cet album intitulé *Le Peuple souverain*.

⁸⁴ Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1989, p. 111.

au moment le moins propice pour qu'ils fussent compris⁸⁵ », ignorait l'existence de deux articles qui saluèrent *Les Amours jaunes* du vivant de leur auteur, et ce dans deux revues publiant régulièrement les poètes parnassiens! Le premier est dû à Émile Blémont, fondateur de *La Renaissance littéraire et artistique*⁸⁶. Blémont (1839-1927) est poète, critique d'art, anglophile, salonnier et fondateur, entre autres revues, de *La Renaissance*, où il publie le premier compte rendu des *Amours jaunes* le 26 octobre 1873. Il est connu des milieux littéraires parisiens et sera un des poètes désignés pour veiller le corps de Victor Hugo sous l'arc de Triomphe en 1885. Il deviendra le second président de la *Société des Poètes français* en 1905⁸⁷.

L'article de Blémont est favorable. Selon lui, il s'agit d'une œuvre « sceptique » et « baroque » : l'amateur de poésie y trouve du romantisme excessif, « l'exagération [...] de Byron et de Musset », mélangé à un « réalisme qui ne recule devant aucun sujet⁸⁸. » La poétique est irrégulière, « toutes les règles de la poésie, la rime, le rythme [étant] trop souvent mis de côté ». La « vision superbe », inspirée le plus souvent par la mer et la

⁸⁵ René Martineau, *Tristan Corbière, essai de biographie et de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1904, p. 77.

⁸⁶ Contrairement à Francis Burch et Michel Dansel, qui doutent de la paternité de l'article, nous sommes certain qu'il est de Blémont : il était le seul spécialiste de littérature américaine du groupe de rédaction – il sera le premier à publier dans une revue parisienne des poèmes de Walt Whitman – et l'auteur de l'article sur Corbière écrit que dans *Les Amours jaunes*, on trouve « l'affectation particulière à certains poètes américains. » (Francis F. Burch, *Sur Tristan Corbière. Lettres inédites adressées au poète et premières critiques le concernant*, Paris, Nizet, 1975, p. 96.)

⁸⁷ Pour plus de renseignements concernant Émile Blémont, voir, entre autres, Michel Jarrety (dir.), article « Blémont, Émile » dans *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, et Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001, 1242 p.

matière de Bretagne, côtoie « la charge et la cocasserie », inspirées par des « conceptions largement bohèmes » qui touchent la part parisienne du recueil. D'après nous, l'élément le plus intéressant de cet article est qu'il entrevoit avec perspicacité la « pose » corbiérienne, la part d'affectation inhérente aux *Amours jaunes* : « si ce livre – pour me servir d'une expression d'atelier – était *fait de chic*, question de forme à part, ce serait un véritable tour de force⁸⁹. »

Le second compte rendu est paru dans la revue *L'Artiste* le premier novembre 1873. Cette revue, fondée en 1831 en pleine tourmente romantique, « joue [...] un rôle de premier plan dans la polémique générale sur le beau et sur l'art⁹⁰. » Gautier est rédacteur en chef de 1856 à 1859 et « c'est alors que la doctrine littéraire dite de l'art pour l'art, qui s'attache à son nom, vit son plus grand rayonnement⁹¹. » Entre 1860 et les premières années de 1870, la revue accueille « dans ses pages des œuvres de la plupart des poètes dits parnassiens⁹². »

Les spécialistes ne s'entendent pas sur la paternité de l'article, signé « Pierre Dax », patronyme qui était « d'un usage collectif dans les colonnes de *L'Artiste*. Il est probable, qu'en

⁸⁸ Francis F. Burch, *op. cit.*, p. 96.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁰ Michel Jarrety, *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, *op. cit.*, p. 35.

⁹¹ *Ibid.*, p. 35.

⁹² Peter J. Edwards, « La revue *L'Artiste* (1831-1904) Notice bibliographique », dans *Romantisme*, n° 67, 1990, p. 113.

l'occurrence, Pierre Dax était Charles Coligny, [...] un bohème qui aimait la poésie et qui avait des antennes⁹³. » Selon lui, l'auteur des *Amours jaunes* est « un esprit qui a horreur du convenu »; le recueil est « [...] une œuvre violente, excessive, énorme (e normis) mais marquée au cachet de la force et d'une puissante originalité; en somme, c'est un livre⁹⁴. »

Ce compte rendu, tout comme celui de *la Renaissance*, est perspicace parce qu'il met de l'avant le caractère « excessif » des *Amours jaunes*, la « pose de chic » caractéristique de la poésie corbiérienne. Il est aussi intéressant de remarquer que ces deux comptes rendus sont publiés dans des revues littéraires connues et bien cotées, ouvertement parnassiennes, alors que *Les Amours jaunes* paraissent à compte d'auteur chez un éditeur graveleux et que « [r]ien n'est plus étranger à Corbière que l'impassibilité marmoréenne de Leconte de Lisle et du Parnasse⁹⁵. »

Ce paradoxe demande une explication. Que Corbière ne soit pas parnassien, les auteurs des deux articles en conviennent. Néanmoins, *Les Amours jaunes* intéressent Blémont car, dans *La Renaissance*, s'il soutient les poètes parnassiens⁹⁶, il n'est pas non plus insensible à la formation de nouveaux groupes poétiques

⁹³ Michel Dansel, *op. cit.*, p. 138.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de « Ça » de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 90.

⁹⁶ Il publie dans *La Renaissance* des textes et poésies de Banville, Coppée, Dierx, Hérédia, Leconte de Lisle, Mendès, de Ricard, etc. Voir Jean-Michel Place, André Vasseur, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Tome premier, Paris, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, 1973, p. 63-103.

avant-gardistes, tels que ceux des *Vilains Bonshommes* ou des *Zutistes*⁹⁷. L'ouverture d'esprit de Blémont, qui est lui-même poète, doublée du fait qu'il est rédacteur en chef de la revue au moment où paraît son compte rendu, explique la place réservée aux *Amours jaunes* dans *La Renaissance littéraire et artistique* du 26 octobre 1873. *L'Artiste* fait paraître son article le 1^{er} novembre, cinq jours plus tard. Simple coïncidence ? Nous croyons que non. Dès 1867,

L'Artiste changea complètement d'identité, paraissant dorénavant une fois par mois [avant, c'était hebdomadairement] [...] Les études et analyses artistiques se firent de plus en plus rares, et trop souvent Houssaye eut recours à la réimpression d'articles publiés dans les meilleurs jours. La revue ne regagna jamais sa position d'autorité parmi les publications artistiques, même après un changement de propriétaires en 1881⁹⁸.

La revue se meurt lentement et il n'est pas farfelu de penser qu'un de ses collaborateurs littéraires, ayant parcouru la semaine précédente les pages de *La Renaissance littéraire et artistique*, nouvelle publication faisant du bruit à Paris, soit tombé sur l'article de Blémont et ait décidé d'écrire un article sur ce poète « baroque » et inconnu, question de redorer le blason de *L'Artiste* et de rendre à la revue un peu de son

⁹⁷ En témoigne la place centrale qu'occupe Blémont dans le célèbre tableau de Fantin-Latour « Le coin de table » – Blémont est au centre du tableau, debout derrière la table, entre Pierre Elzéar et Jean Aicard. L'œuvre représente les poètes du cercle des *Vilains Bonshommes* – Verlaine et Rimbaud entre autres – et les principaux fondateurs de *La Renaissance littéraire et artistique*. Comme le remarque Théodore de Banville, qui commente le tableau dans *Le National* du 16 mai 1872 : « Parmi eux, je reconnais M. Jean Aicard, M. Émile Blémont, M. Ernest d'Hervilly, M. Léon Valade, poètes et rimeurs de race, qui, en 1872, viennent de fonder un journal littéraire et romantique, *La Renaissance*, dans lequel, ô noble délire ! On aime l'art passionnément, comme en 1830 » (Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, p. 423.)

⁹⁸ Peter J. Edwards, *loc. cit.*, p. 113.

autorité perdue en matière d'actualité littéraire. Cette hypothèse semble d'autant plus envisageable que les deux articles se ressemblent. Blémont parle d'une œuvre « saccadée, nerveuse », Dax d'une œuvre « violente »; le premier écrit qu'il s'agit d'un « tour de force », le second que le livre est « marqu[é] au cachet de la force »; les deux auteurs, comme nous l'écrivions plus tôt, remarquent la « pose » : Blémont écrit en italique qu'il pourrait s'agir d'un livre écrit « *de chic* »; Dax, lui-aussi en italique, remarque que le recueil est « *énorme (e normis)* ».

Hormis ces deux comptes rendus *Amours jaunes* ne commencent à circuler dans les milieux poétiques qu'environ dix ans après leur publication, grâce à Verlaine et à son article célèbre *Les Poètes maudits*⁹⁹. C'est lui qui place *les Amours jaunes* sur la carte poétique française et qui encouragera leur première réédition chez Léon Vanier en 1891. Cette nouvelle édition, dont la préface est de Vanier lui-même, considère *Les Amours jaunes* comme une œuvre digne de toute bonne bibliothèque décadente. C'est ce qu'avait pressenti sept ans auparavant Huysmans en faisant du héros d'*À Rebours*, Des Esseintes, un lecteur des *Amours jaunes*¹⁰⁰. L'appréciation des poètes et des

⁹⁹ La première édition des *Poètes maudits* paraît chez Léon Vanier en 1884. Verlaine republiera le texte, avec certaines variantes, en 1888. (Verlaine, *Les Poètes maudits*, dans *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/ La Pléiade », 1972, p. 635-686.

¹⁰⁰ *À Rebours*, publié en 1884, est une œuvre majeure du décadentisme. Voici un extrait du passage où Huysmans présente Corbière : « Des Esseintes qui, en haine du banal et du commun, eût accepté les folies les plus appuyées, les

écrivains demeurera mitigée jusqu'à la fin du XIX^e siècle¹⁰¹ tandis qu'au XX^e siècle, elle devient peu à peu unanime et élogieuse¹⁰².

L'insuccès relatif des *Amours jaunes* lors de leur publication s'explique aussi, et surtout, du fait que l'esthétique du recueil était étrangère aux critères d'évaluation de la poésie et aux modes poétiques en vigueur. Le champ poétique de circuit restreint, au tournant des années 1870, est dominé par trois grands courants : la tradition romantique, héritée de la grande génération poétique de 1830, au sommet de laquelle trône le géant Hugo, une poésie moderne en voie de consécration, fixée par Baudelaire en 1857 avec *Les Fleurs du mal*, et le Parnasse, avant-garde poétique en voie de consécration

extravagances les plus baroques, vivait de légères heures avec ce livre [*Les Amours jaunes*] où le cocasse se mêlait à une énergie désordonnée, où des vers déconcertants étaient dans des poèmes d'une parfaite obscurité »; passage cité dans Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition critique établie par Elisabeth Aragon, Claude Bonnin, *op.cit.*, p. 479.

¹⁰¹ Certains saluent l'arrivée d'une poétique hardie, baroque et irrégulière, comme par exemple Léon bloy (Giovanni Dotoli, *Autobiographie de la douleur : Léon Bloy écrivain et critique*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 297-298.) D'autres hésitent à classer ce style rocailleux, sec, décharné à plaisir dans la catégorie du « superbe » ou du « sans esthétique » : c'est le cas de Huysmans (*À Rebours*) et de Jules Laforgue (Claude Leroy, « Jules Laforgue auteur des *Amours jaunes* » dans *Revue des sciences humaines*, Tome L, N^o. 178, avril-juin 1980, p. 5-14.)

¹⁰² La totalité des poètes et des écrivains du XX^e siècle qui se sont prononcés sur Corbière et *Les Amours jaunes* sont d'accord pour reconnaître la « modernité » du recueil. C'est le cas, entre autres, d'André Breton (*Anthologie de l'humour noir*), de Max Jacob (*Conseils à un jeune poète*), de Tristan Tzara (*Tristan Corbière et les limites du cri*), d'Henri Thomas (*Tristan le dépossédé*) et de Raymond Queneau (« *Hommage à Tristan Corbière* »).

4. Situation du champ poétique à la fin du Second Empire

Historiquement, du point de vue politique et poétique, juin 1848 correspond à la fin de l'un des rêves majeurs du romantisme, celui de pouvoir agir sur la politique par la littérature :

La révolution de 1848, révolution des bons sentiments, révolution de l'« illusion lyrique », révolution romantique qui entend œuvrer pour la fraternité des hommes, abolit la peine de mort pour raisons politiques, abolit l'esclavage, entend libérer le travailleur de sa condition de prolétaire par l'association et se veut fille de cette génération romantique. Son échec dans la guerre civile, en juin 1848, marque un tournant capital de ce grand mouvement intellectuel, qui ne survivra alors que dans un romantisme de dérision et de pessimisme[...] ¹⁰³.

La révolution de 1848 est un moment de l'histoire où politique et littérature se côtoient de très près :

On sait que son porte-parole fut Lamartine, un poète, que le gouvernement provisoire de la Deuxième République se composait pour l'essentiel d'hommes de lettres et de publicistes [...], qu'à l'assemblée nationale [...] les littérateurs étaient surreprésentés ¹⁰⁴.

Suite à l'échec de cette révolution et à sa répression sanglante, l'homme de lettres et plus particulièrement le poète sont suspects, jugés partiellement responsables du soulèvement populaire et des hostilités. Durant tout le règne de Napoléon III, la poésie, « encore associée aux grandes batailles

¹⁰³ Francis Démier, « La France du XIX^e siècle, 1814-1914 », Paris, Seuil, coll. « Points/histoire », 2000, p. 158.

¹⁰⁴ Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1996, p. 11.

romantiques, à la bohème et à l'engagement en faveur des défavorisés, fera l'objet d'une politique délibérément hostile¹⁰⁵.»

Sous la pression des événements, plusieurs artistes refuseront alors d'« inféoder l'art à quelque critère d'utilité morale ou sociale que ce soit¹⁰⁶ » et manifesteront leur indifférence à l'égard des remous qui secouent la France. Théophile Gautier, qui considérait déjà en 1835, dans la *Préface* de « *Mademoiselle de Maupin* », qu'« il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien », publie *Émaux et Camées* en 1852. Ce recueil redore l'idéal de l'art pour l'art, que Victor Hugo avait toujours refusé, et le sonnet liminaire est exemplaire d'un culte de la beauté poétique se pratiquant loin de l'agitation de l'histoire :

Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait *Émaux et Camées*¹⁰⁷.

La même année, Leconte de Lisle publie *Les Poèmes antiques*, où il oppose à ceux qui se figurent que la poésie doit viser un enseignement quelconque ou qu'elle doit être un outil de perfectionnement des mœurs, une poétique qui se détourne du monde moderne pour se réfugier dans le rêve de la sagesse hindoue ou dans celui de la beauté grecque. Dans la *Préface* qui accompagne *Les Poèmes antiques*, il rejette sans ménagement la tradition

¹⁰⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁶ Madeleine Ambrière (dir.), *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 497.

¹⁰⁷ Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, p. 25.

romantique, jugée hérétique parce qu'elle mêle la poésie à l'enseignement, aux passions et à la morale, et se proclame le grand réformateur de la tradition poétique française¹⁰⁸.

Mais il est faux de croire que le changement esthétique associé au culte de l'art pour l'art, qui se développe tout au long du Second Empire, s'effectue de façon entièrement autonome par rapport au politique et au social. Ross Chambers remarque que le sonnet liminaire d'*Émaux et Camées*

ne peut déclarer l'autonomie de l'œuvre poétique par rapport à l'*ouragan* des événements [l'*ouragan* étant une allusion claire aux événements de 1848 et des années suivantes] sans que celui-ci prenne place dans le texte et sans que celui qui affirme n'y avoir pas *pris garde* démontre, en disant sa volonté de l'exclure, qu'il y a bel et bien pris garde¹⁰⁹.

De la sorte, le culte de l'autonomie de l'art encourage la production de textes poétiques qui

[...] paraissent – et se veulent – apolitiques [mais qui] n'en témoignent pas moins, quand on sait les lire, contre un système social, voire un régime qui est celui de l'ordre : hégémonie culturelle de la bourgeoisie, règne du capitalisme dans le domaine économique et tout ce qui en dépend, style gouvernemental du type *régime fort*¹¹⁰.

La portée critique de ces textes, qui « témoignent contre un système social », est cependant très relative pour au moins deux raisons. Premièrement, la « codification poétique poussée à l'extrême et [l'] exotisme outrancier au niveau du contenu¹¹¹ » de cette littérature inaccessible au plus grand nombre réduisent

¹⁰⁸ Nous reviendrons sur Leconte de Lisle et le Parnasse au chapitre suivant.

¹⁰⁹ Ross Chambers, *Mélancolie et opposition*, Paris, José Corti, 1987, p. 56.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 59.

l'impact de la dénonciation. La critique sociale ou politique que cachent ces textes est illisible à part peut-être pour certains *happy fews* mis dans la confidence¹¹². Deuxièmement, cette écriture « branchée sur le mental au point de risquer l'incommunication¹¹³ » ne nuit en rien aux stratégies du régime impérial : l'Empereur et ses ministres, satisfaits de voir s'élaborer une poésie intellectuelle et à première vue apolitique, gratifient ses promoteurs : Gautier, pensionné, est un familier du salon de la princesse Mathilde; Leconte de Lisle percevra mensuellement, à partir de 1856, « 300 francs versés par la cassette de [l'Empereur]¹¹⁴. » Plusieurs autres poètes parnassiens obtiendront des charges de ce même gouvernement, des rétributions financières diverses et des sinécures.

Tout porte à croire que le primat de la forme pure, « qui, devenant à elle-même sa fin, ne dit plus rien qu'elle-même¹¹⁵ », est indissociable de l'idée d'un maintien du statu quo et d'un

¹¹² Le procès entourant la publication des *Fleurs du mal* de Baudelaire est de ce point de vue exemplaire. Pour les censeurs, le contenu du recueil est manifestement resté énigmatique car « [...] rien n'[a été] perçu de tout ce que cette poésie cont[enait] de critique sociale. Accusé d'offense à la morale religieuse et d'offense à la morale publique, Baudelaire est finalement condamné comme pornographe, comme réaliste. » Ce malentendu affectera profondément Baudelaire car « [s]i c'est un honneur d'être cité en justice et condamné par un tel régime, le motif, qui n'inscrit pas Baudelaire dans le camp des adversaires politiques ou dans une conspiration poétique contre le régime, qui n'en fait qu'un être qui se complait dans la fange, constitue pour l'auteur une honte dont le dandy a beaucoup de mal à se consoler. », Dolf Oehler, *op. cit.*, p. 289-290.

¹¹³ Jean-Marie Goulemot, Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, Paris, Minerve, 1992, p. 105.

¹¹⁴ Rémy Ponton, « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'Exemple du Parnasse » dans *Revue française de sociologie*, vol. XIV, 1973, p. 210.

¹¹⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 181.

conservatisme politique et social. Il suggère qu'un « contrat tacite » est signé entre l' « intellectuel » et les « fractions dominantes de la bourgeoisie » : ces dernières reconnaissent au premier

le monopole de la production de l'œuvre d'art conçue comme instrument de légitimation symbolique du pouvoir économique ou politique moyennant qu'il se tienne à l'écart des choses sérieuses, à savoir les questions sociales et politiques¹¹⁶.

De ce point de vue, les tenants de l'art pour l'art, qui veulent s'opposer radicalement aux goûts bourgeois, se soumettent malgré tout au marché. Cette contradiction montre bien que

la volonté d'opposer une légitimité proprement culturelle aux droits de la puissance et de l'argent qui s'exprime dans le culte de l'art pour l'art constitue encore une façon de reconnaître que les affaires sont les affaires¹¹⁷.

Les premiers défenseurs de cette esthétique à base de rigueur formelle, d'érudition et de virtuosité, tels Gautier, Leconte de Lisle et Banville, « formulent clairement les canons de la nouvelle légitimité¹¹⁸ » qui trouvera, avec le triomphe du Parnasse dès la fin des années 1860, son expression la plus achevée. L'ascendant de ces poètes, reconnus comme des maîtres immédiats par la génération poétique de 1860, est particulièrement perceptible chez les « Fantaisistes », pour qui aucun rapport n'est possible entre le pouvoir politique et la création

¹¹⁶ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », dans *L'Année sociologique*, vol. XXII, 3^e série, 1971, p. 87.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹¹⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 108.

poétique. Contrairement à leurs rivaux « Progressistes », qui prônent un art utile et qui représentent volontiers le poète en gardien de la foi solidaire du mouvement social, les « Fantaisistes » affirment « la nécessité pour le poète de se mouvoir dans le seul domaine où la liberté ne pouvait, ou ne devait, à aucun degré, être menacée¹¹⁹ », c'est-à-dire l'Art. Catulle Mendès, animateur du milieu poétique parisien, fondateur de *La Revue fantaisiste* et instigateur du premier *Parnasse contemporain* de 1866, est un des représentants les plus illustres de ce cercle de poètes.

Aux côtés de Gautier, de Leconte de Lisle et de Banville, un autre poète a lui aussi joué un rôle déterminant : Charles Baudelaire. *Les Fleurs du mal* apportent, en 1857, « un frisson nouveau auquel furent particulièrement sensibles les jeunes poètes¹²⁰. » Baudelaire est le poète-carrefour, celui qui conduira « la tradition romantique à son achèvement en la soumettant au choc de la modernité la plus aiguë¹²¹. » *Les Fleurs du mal* affichent une virtuosité formelle qui n'est pas en contradiction avec l'esprit poétique contemporain¹²² mais, contrairement à la majorité des poétiques d'auteurs du moment, celle de Baudelaire fait place au monde réel. Elle introduit la grande ville moderne

¹¹⁹ Luc Badesco, *op. cit.*, p. 318.

¹²⁰ Madeleine Ambrière, *op. cit.*, p. 512.

¹²¹ *Ibid.*, p. 503-504.

¹²² Baudelaire dédie son recueil à Gautier, apôtre de l'Art pour l'Art en 1857.

comme motif poétique, conserve du romantisme un puissant pathétique mais le dépouille de toute effusion lyrique.

L'attrait que représente Baudelaire aux yeux de la nouvelle génération poétique est aussi motivé par le fait que le poète des *Fleurs du mal* fait beaucoup parler de lui. Institutionnellement, sa candidature à l'Académie est un « véritable attentat symbolique » car

En présentant sa candidature à une institution de consécration encore largement reconnue, Baudelaire, qui ignore moins que personne l'accueil qui lui sera fait, affirme le droit à la consécration que lui confère la reconnaissance dont il jouit dans le cercle étroit de l'avant-garde¹²³.

Son choix éditorial, quant à lui, « institue pour la première fois la coupure entre édition commerciale et édition d'avant-garde¹²⁴ » :

refusant les conditions financières plus favorables et la diffusion incomparablement plus large que lui offrait Michel Lévy, parce que, précisément, il craignait pour son livre une divulgation trop vaste, il [Baudelaire] s'engage aux côtés d'un éditeur plus petit, mais lui-même engagé dans le combat en faveur de la jeune poésie [...] et pleinement identifié aux intérêts de ses auteurs [...] ¹²⁵.

L'auteur des *Fleurs du mal* jouissait d'un capital symbolique considérable auprès de ses cadets. En témoigne cette lettre de Sainte-Beuve au poète, datée du 5 janvier 1866 : « Si vous étiez ici [Sainte-Beuve écrit de Paris à Baudelaire qui est en Belgique], vous deviendriez bon gré mal gré une autorité morale,

¹²³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 108.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 117.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 116-117.

un poète consultant [...]. Vous avez été très bien traité dans un journal nouvellement fondé, *L'Art*¹²⁶. » Théodore de Banville va dans le même sens : « Il faut admirer en Baudelaire un des plus grands hommes de ce temps, et qui, si nous ne vivions pas sous le règne intellectuel de Victor Hugo, mériterait que nul poète contemporain fut mis au-dessus de lui¹²⁷ »

Le journal *L'Art*, auquel fait référence Sainte-Beuve, est fondé par Xavier de Ricard en 1865 et introduit le fondement doctrinal de ce qui deviendra le premier *Parnasse contemporain*. Il rassemble des poètes comme Catulle Mendès, François Coppée, Sully Prudhomme, José Maria de Hérédia, Léon Dierx, Louis Ménard, Léon Valade, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé. Ces poètes se retrouveront tous dans le premier *Parnasse contemporain* de 1866, parrainé par Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle et Banville. Cette publication est le prologue de l'accession du Parnasse au rang d'avant-garde poétique consacrée. Toutefois, les parnassiens sont loin de faire bloc :

Entre un ciseleur de sonnets comme Hérédia, épris d'histoire et de mythologie, et le groupe de l'Hôtel-de-Ville avec Mérat, Valade, Verlaine, sensibles à une certaine modernité et à la poésie de la ville, ou un intimiste à la manière de Coppée, les divergences sont nombreuses¹²⁸.

Le second *Parnasse contemporain*, élaboré entre 1869 et 1871,

¹²⁶ Lettre citée dans Madeleine Ambrière, *op. cit.*, p. 503.

¹²⁷ Banville cité par Philippe Soupault, « Fourmillante cité, cité pleine de rêves » dans *Baudelaire*, Paris, Hachette, coll. « Génies et réalité », 1961, p. 144.

¹²⁸ Michel Décaudin, « Préface » dans *Anthologie de la poésie française du XIX^e siècle, tome 2, de Baudelaire à Saint-Pol-Roux*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 13.

retardé par la guerre franco-prussienne et la Commune, est déjà plus terne : une sorte d'académisme parnassien s'instaure, encouragé par certains disciples, tel Théodore de Banville qui publie en 1872 un *Petit traité de la poésie française* contribuant « à réduire la poésie à un exercice de langage et à un formalisme conventionnel¹²⁹ », est repoussé par d'autres. Verlaine, Mallarmé, Cros, ils sont nombreux à ne plus être de la partie au moment de la publication du troisième et dernier *Parnasse contemporain* en 1876. Des groupes de dissidents voient le jour « où, loin de la gravité des maîtres, on cultive[ra] la fantaisie, qu'on oppose[ra] à la conception haute de l'art.¹³⁰ » Les réunions des *Vilains Bonshommes* sont des moments où « la plus grande liberté d'allure et d'expression régn[e] [...] dans [un] milieu impressionnable, passionné, effervescent, plein de sève et de jeunesse¹³¹. » Le groupe des *Zutistes*, fondé par les frères Cros, se réunit dans une pièce louée où, « à toute heure du jour et de la nuit, ils [les poètes] peuv[ent] boire du rhum et de l'absinthe, pianoter, chanter, dire des vers, dormir sur le canapé¹³². » L'*Album* du groupe, qui a été conservé, reflète bien l'ambiance farfelue des réunions de ce cercle littéraire.

De nouvelles revues témoignent de cette effervescence *La Renaissance littéraire et artistique* d'Émile Blémont, *La Revue du monde nouveau littéraire, artistique, scientifique*, fondée par

¹²⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁰ Raymond Pouilliart, *Le Romantisme 1869-1896*, Paris, Arthaud, 1968, p. 96.

¹³¹ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 342.

¹³² *Ibid.*, p. 369.

Charles Cros en 1874, autant de publications caractérisées par un éclectisme délibéré, une indépendance morale et littéraire, où les parnassiens les plus endurcis sont invités à côtoyer les « refusés » du troisième *Parnasse contemporain*.

On aurait tort de croire que la scène littéraire parisienne de la fin du Second Empire soit entièrement dominée par le triomphe parnassien. Au tournant des années 1870, le romantisme hante toujours les esprits : si Lamartine « fut » un grand poète¹³³ dont la gloire est passée et si l'auréole de Musset a fortement pâli, Hugo, lui, est partout, dans tous les discours. Le 5 septembre 1870, de retour d'exil, il rentre triomphalement en France après 19 ans d'absence. Paris honore le grand proscrit. En plus de son prestige de poète, il jouit d'une autorité morale énorme. Son « règne intellectuel » est célébré par des lectures publiques de ses œuvres à l'Opéra et au Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Il est élu député à l'Assemblée constituante l'année suivante. Le grand poète « symbolise la démocratie en exil, il est le romantisme qui se perpétue en une continuelle Métaphore¹³⁴. » La plupart des poètes contemporains rivalisent d'éloge à son égard : Verlaine, en 1867, parle du « Plus grand Poète Français » dont le caractère prophétique « transfigure l'Écrivain, sanctifie le

¹³³ Ce commentaire de Leconte de Lisle en dit long sur le prestige dont jouit Lamartine dans la seconde moitié du siècle : « Lamartine laissera derrière lui, comme expiation, cette multitude d'esprits avortés, loquaces et stériles, qu'il a engendrés et conçus, pleureurs selon la formule, cervelles liquéfiées et cœurs de pierre, misérable famille d'un père illustre » (Leconte de Lisle, *Articles, Préfaces, Discours*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 172.)

¹³⁴ Raymond Pouilliart, *op. cit.*, p. 84.

Penseur et met dans l'auréole glorieuse du Poète et dans sa voix retentissante un reflet et un écho des splendeurs sonores dont nous entretennent les Religions Élevées¹³⁵. » L'année suivante, Gautier écrit que « [c]hez Hugo, les années, qui courbent, affaiblissent et rident le génie des autres maîtres, semblent apporter des forces, des énergies et des beautés nouvelles¹³⁶. » Mallarmé, en 1877, s'adresse à une correspondante et affirme qu'il « faut lire tout le dernier recueil, celui qui contient la *Sieste de Jeanne* : c'est *L'Art d'être grand-père*, un miraculeux volume où vous trouverez bien des choses exquisés¹³⁷. » Même les plus sceptiques ne peuvent se soustraire au phénomène : la dernière note critique de Baudelaire, datant du 25 mars 1866 et restée inachevée, devait être consacrée aux *Travailleurs de la mer*. Rimbaud, dans sa célèbre lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, note que chez Hugo, il y « a bien du VU dans les derniers volumes : *Les Misérables* sont un vrai chef-d'œuvre¹³⁸. » Corbière, lui, lance de façon fort peu déférente : « Meurt, gardenational épique¹³⁹ ». Ce sont là des signes qui témoignent de l'impossibilité d'ignorer Hugo et, à travers lui, le romantisme. La période de consécration du mouvement, qui s'étend de 1830 à 1848, représente toujours, vers 1870, le moment fort de la

¹³⁵ Paul Verlaine, « Paris par Victor Hugo » dans *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 629.

¹³⁶ Théophile Gautier, « Rapport sur le progrès des lettres depuis vingt-cinq ans », dans *Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000, p. 195.

¹³⁷ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871) suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 564-565.

¹³⁸ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 253.

¹³⁹ « Un jeune qui s'en va », O.C., p. 731.

résurrection poétique française et le temps du Poète triomphant, investi d'une mission à la fois artistique et sociale.

5. *Les Amours jaunes* dans le champ poétique en 1873

Les Amours jaunes paraissent au milieu d'un véritable tourbillon. Tout se passe comme si la chute du Second Empire avait ouvert un nouvel espace pour la poésie, et cela malgré l'échec de la Commune. Corbière écrit à l'écart des groupes constitués mais à Paris, il peut examiner les développements esthétiques, la constitution des chapelles, l'évolution des groupes qui animent la scène littéraire. Sa poésie est de son propre aveu un « Mélange adultère de tout¹⁴⁰ » assemblé par un poète au fait des diverses tendances poétiques contemporaines. En « outsider », c'est-à-dire en poète excentré, il peut prendre et laisser de tout, concocter un « arlequin-ragoût¹⁴¹ » poétique, qui est aussi un dispositif « principalement critique, négatif, de mise à nu des savoir-faire, de leur exploitation excessive¹⁴². » Ce qui étonne à la lecture des *Amours jaunes*, c'est de retrouver des traces des grandes poétiques consacrées, et de les voir mises à mal, écorchées, présentées comme autant d'impostures esthétiques.

¹⁴⁰ « Épitaphe », *O.C.*, p. 710.

¹⁴¹ « Épitaphe », *O.C.*, p. 710.

¹⁴² Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 124.

Baudelaire, de tous les maîtres immédiats, est celui à qui Corbière doit le plus : « d'un livre à l'autre, la continuité est incontestable¹⁴³. » Mais l'héritage baudelairien, s'il est affiché de bout en bout des *Amours jaunes*, est dénaturé, retourné sur lui-même. Par exemple, *Les Amours jaunes*, comme *Les Fleurs du Mal*, portent un titre dichotomique dont les deux parties s'opposent et se complètent à la fois. La filiation, des *Fleurs* aux *Amours*, est évidente. Chez Baudelaire, le lyrisme est inséparable du « Mal » et ce dernier est une (anti)valeur absolue :

[...] la recherche des *racines du mal* faisait partie des *idées fixes* de l'époque. Le titre de Baudelaire annonce une poésie qui descend dans les questions litigieuses les plus épineuses de l'époque. Rien d'étonnant alors que *Les Fleurs du Mal* soient le premier recueil de poèmes depuis la Restauration à passer devant les tribunaux et à être condamné¹⁴⁴.

Le « Mal » baudelairien n'est pas exclusivement « moral »; il traîne avec lui des connotations malades et pathologiques très présentes dans les poèmes, qui n'hésitent pas à recourir au vocabulaire de la nosographie : *exhalaisons, puanteur, putride, infection, visqueux*, etc.

Tout semble indiquer que c'est cette dernière acception du « Mal » que Corbière a retenue pour son recueil : l'adjectif *jaunes* suggère un lyrisme escorté par la maladie et le déclassement, impropre à invoquer le grand « Mal » baudelairien. Le mot *jaunes*, cependant, est polysémique. Il peut aussi bien

¹⁴³ Christian Angelet, « Préface », dans *Les Amours jaunes*, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 20.

¹⁴⁴ Dolf Oehler, *op. cit.*, p. 288-289.

désigner la maladie, l'avilissement que l'abondance et la richesse. Il illustre bien « la constante réversibilité de la poétique corbiérienne » où

chaque énoncé lancé avec innocence sur le mode affirmatif ou humoristique est aussitôt retourné sur lui-même et vers celui qui l'énonce pour le pourfendre et le blesser¹⁴⁵.

Le drame corbiérien se situe davantage du côté de la « mort », et le jaune est plus d'une fois la marque du corps malade, du cadavre. La mort est partout, dans toutes les sections et c'est vers elle que tend le recueil : dans la dernière section intitulée *Rondels pour après*, qui tranche sur le reste de la production de Corbière par son caractère achevé, son ton apaisé et sa musicalité sans heurt, c'est à une poésie de mourant ou d'au-delà que Corbière convie le lecteur. La mort est l'apaisement final, la suprême consolation.

De nombreux motifs sont empruntés aux *Fleurs du mal* : la « monstrueuse merveille » Paris, la relation entre la poésie et la peinture, la figure de l'artiste, la souffrance, le poète flâneur, la femme sombre et ambiguë, la prostitution, à telle enseigne que *Les Amours jaunes* peuvent passer pour une réécriture des *Fleurs du mal*. Un bon exemple en est le poème « Bonne fortune et fortune », variation parodique du sonnet « À une passante » de Baudelaire.

À l'inverse du sonnet « À une passante », irrégulier – abba cddc efe faa –, « Bonne fortune et fortune » exhibe une forme

¹⁴⁵ Pierre Popovic, « Les villes de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 46.

bâtarde : un premier quatrain (abab) est suivi d'une maigre strophe contenant deux vers (cc), sorte de tercet amputé et déplacé; vient ensuite un second quatrain (ddaa) toujours suivi d'un distique (ee) mais dont le second vers est disloqué, écrit sur deux lignes :

Me regarda tout bas, souriant en dessous,
Et... me tendit sa main, et...

M'a donné deux sous.¹⁴⁶

Ce poème fonctionne sur cinq rimes et c'est bien, au bout du compte, la seule règle qu'il respecte du sonnet.

Les vers d'ouverture des poèmes de Baudelaire et de Corbière sont révélateurs du regard posé sur le monde par les deux poètes :

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Moi, je fais mon trottoir, quand la nature est belle
À première vue, tout distingue ces deux alexandrins mais le second répond bel et bien au premier à sa manière. Le vers baudelairien compte quatre monosyllabes tandis que Corbière, avec huit, double la mise et appauvrit délibérément le texte. Chez Baudelaire, le sujet lyrique se distingue de la foule : la « rue » et son vacarme se déploient « autour » d'un « moi » isolé. Comme le remarque Baudelaire dans « Les Foules »,

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si certaines places paraissent lui

¹⁴⁶ « Bonne fortune et fortune », *O.C.*, p. 727.

être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées¹⁴⁷.

Le poète baudelairien est un prince placé à la fois au centre et à l'écart de la foule, comme un étranger intérieur ainsi que le voit Walter Benjamin : « Comme *citoyen* Hugo se mêle à la foule; Baudelaire, en héros, s'en détache¹⁴⁸. »

Chez Corbière, le « Moi » qui s'affiche ostentatoirement en début de vers n'est guère aussi fort et aussi affirmé. La répétition « Moi, je » indique une sorte d'incertitude et l'action qui le caractérise, quoique hautement symbolique, est désolante : il « fait [s]on trottoir », est réduit à la mendicité, à la prostitution. Non seulement le sujet lyrique corbiérien est-il déclassé, mais contrairement à son homologue baudelairien qui se distingue de la foule l'entourant, le vers liminaire le représente seul, au prise avec sa misère honteuse. De plus, la ville de Baudelaire a une présence forte et dynamique qui se perd chez Corbière. La présence du mot « nature » mine d'emblée le potentiel allégorique du motif de la ville moderne et confronte Paris à son contraire. De plus, à l'inverse du poète baudelairien, entouré de Paris et conquis par la vie urbaine, le sujet lyrique corbiérien a le loisir de sortir quand « la nature est belle », quand le temps le permet.

¹⁴⁷ Charles Baudelaire, « Les Foules », dans *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 45.

¹⁴⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 98.

Puisque le « vrai poète » est celui qui « n'a pas de chant¹⁴⁹ », sinon celui qui « déchant[e] sa fortune¹⁵⁰ » à rebours du discours poétique « appris, récité, relié, vendu, codé, propre, etc.¹⁵¹ », il ne faut pas s'étonner de voir le romantisme féroce ment attaqué. Certains vers moquent l'héritage romantique sans ménagement. On ne compte pas, dans *Les Amours jaunes*, le nombre d'« ailes » brisées : le poète inspiré, qui s'élevait au-dessus du vulgaire, fait place à un modèle « tondu, sans aile¹⁵² », à un « sauvage, avec un plomb dans l'aile¹⁵³. » La « Muse est stérile¹⁵⁴ », l'art, « ça tue » : « Après les ailes : le brancard¹⁵⁵ ! »

Pourtant, ailleurs, le lyrisme résiste. Le poète qui affirme « chant[er] juste faux » dit-il que toute sa poésie est criarde ou que l'harmonie de sa poétique intègre le dissonant ? En fait, les deux possibilités sont maintenues. La recherche permanente du double sens est une caractéristique fondamentale de cette poétique. Employer le mot « chant » revient à dire que le lyrisme n'a pas encore tout à fait vidé la place, qu'il fait un retour au cœur même du verbe qui le congédie. D'autres éléments du lyrisme romantique sont repérables. La Bretagne, dans certains poèmes

¹⁴⁹ « Décourageux », *O.C.*, p. 766.

¹⁵⁰ « Steam-Boat », *O.C.*, p. 721.

¹⁵¹ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 110.

¹⁵² « Le Crapaud », *O.C.*, p. 735.

¹⁵³ « Le Poète contumace », *O.C.*, p. 741.

¹⁵⁴ « Décourageux », *O.C.*, p. 766.

¹⁵⁵ « Le Convoi du pauvre », *O.C.*, p. 779.

d'Armor et de *Gens de mer*, est celle de Chateaubriand, « la terre élue du romantisme¹⁵⁶ » :

Trou de flibustiers, vieux nid
À corsaires! – dans la tourmente,
Dors ton bon somme de granit
Sur tes caves que le flot hante...¹⁵⁷

Le motif du poète amoureux, que sa passion prédestine au malheur, parcourt le recueil :

L'amour!... je l'ai rêvé, mon cœur au grand ouvert
Bat comme un volet en pantenne
Habilité par la froide haleine
Des plus bizarres courants d'air;
Qui voudrait s'y jeter?... pas moi si j'étais ELLE!...
Va te coucher, mon cœur, et ne bats plus de l'aile¹⁵⁸.

Il est remarquable que Corbière soit « hanté par la question de son identité [et] qu'il retrouve là un topos romantique¹⁵⁹ » :

Il s'agit pour lui d'aller non pas vers l'autre, mais vers soi-même, de se voir, d'être l'autre de soi-même, face à sa propre misère¹⁶⁰

La critique du Parnasse est elle aussi paradoxale : si « rien n'est plus étranger à Corbière que l'impassibilité marmoréenne de Leconte de Lisle et du Parnasse¹⁶¹ », il n'en demeure pas moins que la rigueur prosodique et métrique parnassienne est combattue dans une poésie savante, surtravaillée. Comme le remarque Robert L. Mitchell,

Dissimulation is an essential element of Corbière's poetic stance : whereas he often states with apparent conviction as *aesthetic désinvolture* [...] the frequent

¹⁵⁶ Jean-André Le Gall, *loc. cit.*, p. 86.

¹⁵⁷ « Au vieux Roscoff », *O.C.*, p. 836.

¹⁵⁸ « Sous un portrait de Corbière », *O.C.*, p. 881.

¹⁵⁹ Christian Angelet, « Préface », *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁰ Henri Thomas, *Tristan le dépossédé*, Paris, Gallimard, 1972, p. 29.

¹⁶¹ Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de Ça de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 89.

complexity and resourceful innovation of his verse provide convincing evidence of the contrary¹⁶².

Le poème « I Sonnet/Avec la manière de s'en servir » est un bon exemple de la poétique à laquelle Mitchell fait allusion. On y lit que l'ambition de jouer du sonnet tient du « délire » mais aussi, l'homophonie le suggère, du « dé-lyre », d'un désir de défaire, de démonter l'expression poétique et sa forme ouvragée par excellence, le sonnet. Or, si on se replace dans le contexte poétique du début des années 1870, les ciseleurs de vers, épris d'une esthétique à base de rigueur formelle et d'érudition, ne sont autres que les Parnassiens. Ce sonnet leur est adressé, en une manière de défi.

Poème autoréflexif, il ne cesse de se mettre en scène : le mot « sonnet » est répété quatre fois, suivi des mots « vers », « pieds », « césure », « rime », « Muse », « Lyre » et « forme ». Mais ces mots qui appartiennent au répertoire poétique parnassien sont bientôt rattachés au discours militaire. Les vers au « pied uniforme » sont regroupés non plus en strophes mais en « peloton ». Comme des « soldats de plomb », fixes et obéissants, les vers sont au « pas », écrits de façon réglementaire. Le sonnet est une affaire de discipline, d'entraînement, mais aussi un choix stratégique, tactique : son emploi est de bon ton, la tradition et l'institution françaises en assurent le prestige et il est connu que les Parnassiens sont très attachés à une carrière « académique, à ses avantages et à ses formes les plus

¹⁶² Robert L. Mitchell, « The Muted fiddle : Tristan Corbière's *I Sonnet* as *Ars(Im)poetica* », dans *The French Review*, vol. 1, octobre, 1976, p. 35.

instituées¹⁶³. » En comparant leur technique et leurs choix esthétiques aux rituels soldatesques, le poème montre que la poésie parnassienne est figée, conformiste, guindée, privée de liberté et de singularité.

Dans ce poème hyperponctué, où français et anglais se rencontrent, où les mots côtoient des chiffres et des symboles mathématiques, où « forme » rime avec « *chloroforme* » et « uniforme » avec « endorme », le « *railway* du Pinde » évoque, par la mention du massif montagneux, le Parnasse et le chemin à suivre – « la ligne, la forme, le *railway* » –, parfaitement rectiligne, pour en atteindre les hauteurs et les honneurs. L'imploration ironique à la « Muse d'Archimède » rappelle le souci parnassien d'une virtuosité métrique – « La preuve d'un sonnet est par l'addition » – mais aussi leur culte de l'antiquité et des références classiques.

Ce dialogue critique incessant avec le romantisme, avec le Parnasse, avec Hugo et avec le baudelairianisme est si ambigu qu'il empêche de situer *Les Amours jaunes* du côté de la modernité ou de la tradition. « [T]raversé[e] par un nœud d'intertextes et d'interdiscours¹⁶⁴ », la poétique corbiérienne se présente comme « une intervention dans un espace institutionnel », elle est en « interaction avec les discours de légitimation qui dominant ou

¹⁶³ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Labor/Nathan, 1986, p. 169.

¹⁶⁴ Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de *Ça ?* de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 85.

minent la scène littéraire¹⁶⁵. » Tout se passe comme si la poésie de Corbière pratiquait l'allusion de façon à désigner au lecteur ce qu'elle tient pour les impostures poétiques du jour ou du siècle.

Nous verrons au chapitre suivant comment cette convocation du monde des lettres est à l'œuvre dans la suite « Paris ». Les huit sonnets qui la composent font explicitement ou implicitement référence, à de nombreuses reprises, au champ poétique contemporain. Paris est représentée comme une capitale dévaluée, un « incendie éteint » où « rien n'est en pierre ». Cette « fourmilière », les sonnets ne cessent de le rappeler, est le siège d'une institution littéraire « usée et bien finie » que son obsession de la rentabilité transfigure en « lupanar », en un haut lieu de la prostitution. Là, le poète « fait le trottoir », cherche preneur « en fille de joie ». Tout n'est qu'artifice et le motif du théâtre, récurrent, représente le poète « rôd[ant] en la coulisse malsaine », derrière un décor « de carton peint ». L'institution est une scène au sens propre où « éblouir », qui rime avec « moisir », est devenu l'unique ambition : « - Voir les planches, et puis mourir ! »

Parallèlement à cette configuration désolante de l'institution littéraire se met en place le récit du sort malheureux d'un poète venu tenter sa chance à Paris. Ce poète, malvenu et incapable de « prendre le pli », de faire comme tous les autres, est un « Bâ-

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 85.

tard ». Mais cet échec poétique, éprouvé dans un contexte institutionnel aussi négatif et navrant, devient, par inversion, une réussite : le congédiement du poète par les détenteurs du pouvoir confirme l'authenticité de la transgression du nouveau venu et donne du lustre à son refus de se régler sur les attentes du public.

Enfin, la présence de nombreuses références aux principales poétiques consacrées ou en voie de l'être et l'étude du traitement des codes techniques et prosodiques permettent d'affirmer que les sonnets de *Paris* « sont pleinement inscrits dans les débats esthétiques de [leur] temps¹⁶⁶ » et qu'ils « témoignent de bout en bout de la situation institutionnelle de la poésie au moment où *Les Amours jaunes* voient le jour.¹⁶⁷ »

¹⁶⁶ Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de *Ça* de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 88.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 90.

CHAPITRE III : *PARIS* à fonds perdu

1. Le monde des lettres

La position centrale du poème « Paris » dans la section *Ça* est significative : situé entre les poèmes « *Ça ?* », où un débutant en lettres annonce sa poétique d'auteur, et « *Épitaphe* », dont le titre annonce la mort du poète et, par métaphore, celle de sa parole poétique, tout porte à croire que « Paris » est la cause de cette fin prématurée.

Capitale littéraire, Paris est le lieu où toutes les instances qui exercent un pouvoir de légitimation sont rassemblées : l'Académie, le milieu éditorial, les institutions d'enseignement, les jurys de prix, les milieux mondains, la critique, etc. Un jeune écrivain ambitieux doit nécessairement établir des contacts avec ces instances.

Dès 1837, dans *Les Illusions perdues*, Balzac le déclare avec force. M^{me} de Bargeton, aristocrate de province, la « reine d'Angoulême », s'éprend du jeune et ambitieux poète Lucien Chardon, qui rêve d'une carrière parisienne. Toutefois, s'il veut communiquer « promptement avec les grands hommes qui représenteront le XIX^e siècle¹⁶⁸ », il n'y a qu'une solution :

Rapprochez-vous de la cour et du pouvoir. Ni les distinctions ni les dignités ne viennent trouver le talent qui s'étirole dans une petite ville [...] Quand on

¹⁶⁸ Honoré de Balzac, *Les Illusions perdues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Classique », [1974], 2001, p. 159.

vous saura haut placé, vos œuvres acquerront une immense valeur. Pour les artistes, le grand problème à résoudre est de se mettre en vue. Il se rencontrera donc là pour vous mille occasions de fortune, des sinécures, une pension sur la cassette¹⁶⁹.

Balzac montre que Paris est le centre d'un marché littéraire, une arène où doit combattre l'écrivain engagé dans une logique de la distinction qui lui permettra, le cas échéant, d'obtenir l'aval de ses pairs et la reconnaissance envieuse de ses rivaux. Lucien, soucieux d'être lu et d'être élu, doit monter à Paris; ce passage dans la capitale est le moment décisif de sa carrière littéraire. C'est entre autres pour cette raison que Paris lui apparaît comme un Eldorado, un endroit mythique. Après que M^{me} de Bargeton lui a fait miroiter le triomphe de sa poésie dans la capitale, Lucien s'emporte :

Paris et ses splendeurs, Paris, qui lui apparut avec sa robe d'or, la tête ceinte de pierreries royales, les bras ouverts au talent. Les gens illustres allaient lui donner l'accolade fraternelle. Là tout souriait au génie. Là ni gentillâtres jaloux qui lançassent des mots piquants pour humilier l'écrivain, ni sottise indifférence pour la poésie. De là jaillissaient les œuvres des poètes, là elles étaient payées et mises en lumière¹⁷⁰.

Mais le rêve d'un phalanstère littéraire harmonieux tourne souvent court une fois l'écrivain confronté à la réalité d'une capitale dont la majorité des habitants n'entend rien à l'art et à la poésie et, où le milieu littéraire, comme celui des affaires, est soumis aux lois de la concurrence et du profit. Le poète finit souvent, comme le héros des *Illusions perdues*, en se

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 160.

¹⁷⁰ *Id.*

[p]romenant sur les boulevards, hébété de douleur, regardant les équipages, les passants, se trouvant diminué, seul, dans cette foule qui tourbillonn[e] fouettée par les mille intérêts parisiens¹⁷¹.

Le motif du nouveau venu provincial, monté à Paris dans l'espoir de faire fortune et qui finit avalé par une capitale qu'il croyait pouvoir dominer, est un cliché de longue durée, particulièrement cultivé à l'époque romantique. On pense, entre autres, à Julien Sorel, qui finit guillotiné dans *Le Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal; au désœuvrement de Lucien Chardon, héros des *Illusions perdues* (1837) de Balzac; à l'échec de Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale* (1869) de Flaubert. Si les exemples sont nombreux dans le genre romanesque, ce motif est relativement peu fréquent dans la poésie. À côté de l'ensemble de sonnets « Paris », il faut citer *Rolla*¹⁷² de Musset, poème où est représenté un jeune homme provincial,

Le père de Rolla, gentillâtre imbécile,
L'avait fait élever comme un riche héritier,
Sans songer que lui-même, à sa petite ville,
Il avait de son bien mangé plus de moitié¹⁷³.

venu trop tard dans un monde trop vieux, et qui finit par se suicider chez sa maîtresse, ruiné par une vie de débauche dans la capitale.

Les huit sonnets de « Paris » racontent le sort malheureux d'un jeune poète étranger venu tenter sa chance à Paris et dont l'expérience se solde par un échec. Toutefois, l'étude de ces

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 473.

¹⁷² Alfred de Musset, « Rolla », dans *Poésies nouvelles*, Paris, Éd. De Cluny, 1937, 275 p.

¹⁷³ *Id.*

sonnets montre que le cliché est malmené, qu'il y a là une tentative de renouveler le lieu commun du poète victime de la société.

1.1. De la rue baudelairienne à la « coulisse malsaine »

Dès le premier sonnet de la séquence « Paris », le traitement du motif de la ville exclut toute splendeur. La capitale est une « fourmilière », un

Bazar où rien n'est en pierre,
Où le soleil manque de ton¹⁷⁴.

Au fil des sonnets, Paris reste essentiellement une cité déchue. L'endroit est idéal pour « piocher la femme », pour se « fouetter d'orgie »; là, les « églises » voisinent les « lupanars ». La présence de mots tels que « mastroquets » et « zinc », qui relèvent du vocabulaire de la brasserie, donne à voir une « cité de fange », éprise du vice, peuplée d'individus à la « paupière rougie ».

Cette description de la grande ville moderne est proche de celle des *Fleurs du mal*. Baudelaire écrit, dans *Le Crépuscule du soir*, que

La Prostitution s'allume dans ses rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues¹⁷⁵.

¹⁷⁴ « Paris », *O.C.*, p. 705.

¹⁷⁵ Charles Baudelaire, « Le crépuscule du soir », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p. 136.

Cette « Fourmillante cité¹⁷⁶ », où s'entasse et grouille une population sans cesse renouvelée, est une « capitale infâme¹⁷⁷ » aux « rue[s] assourdissante[s]¹⁷⁸ » sur lesquelles déambulent « les débauchés, [qui rentrent] brisés par leurs travaux¹⁷⁹. »

Pierre Popovic écrit que

si l'objet doxique *ville moderne* est sensiblement le même chez les deux poètes, il est cependant soumis à deux traitements différents. La différence résulte de ce que l'esthétique baudelairienne se ménage un dernier espace habitable : la rue¹⁸⁰. »

C'est dans la rue que le flâneur baudelairien est à son aise, qu'il « épanche tout son cœur en glorieux projets. » C'est là que le poète peut « trébuch[er] sur les mots comme sur les pavés¹⁸¹. » C'est encore là, nous dit Walter Benjamin, que le flâneur perdu dans la foule cherche son acheteur. Pour Baudelaire, Paris est affreuse mais c'est une compagne fatale; elle est indestructible et périssable tout à la fois : l'impressionnant « énorme Paris » rime avec le désolant « tas de débris¹⁸². » Dans le *Projet de dédicace à la Ville de Paris* que Baudelaire se proposait d'insérer en tête des *Fleurs du mal*, le poète s'adresse à la ville et termine par ce vers très hugolien :

Tu m'as donné de la boue et j'en ai fait de l'or¹⁸³.

Dans *Les Amours jaunes* en général et dans les sonnets de

¹⁷⁶ Charles Baudelaire, « Les sept vieillards », *ibid.*, p. 127.

¹⁷⁷ Charles Baudelaire, « Projet d'épilogue », *ibid.*, p. 249.

¹⁷⁸ Charles Baudelaire, « À une passante », *ibid.*, p. 133.

¹⁷⁹ Charles Baudelaire, « Le Crépuscule du matin », *ibid.*, p. 147.

¹⁸⁰ Pierre Popovic, « Les villes de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 44.

¹⁸¹ Charles Baudelaire, « Le Soleil », *op. cit.*, p. 123.

¹⁸² Charles Baudelaire, « Le vin des chiffonniers », *ibid.*, p. 150.

¹⁸³ Charles Baudelaire, « Projet d'épilogue », *ibid.*, p. 251.

« Paris » en particulier, les figures urbaines des *Fleurs du mal* sont l'objet d'une « autodérision radicale » qui les prive de « toute potentialité allégorique¹⁸⁴. » Baudelaire, « comparait fréquemment [l'écrivain], et lui-même au premier chef, à la prostituée¹⁸⁵ »; la muse du sujet lyrique corbiérien « Fait le trottoir » elle aussi mais ne vend « Rien ». La fréquentation des villes énormes convient aux « mouvements lyriques de l'âme » du poète chez Baudelaire; le poète est réduit à l'état de « Bâtard » dans les sonnets de « Paris » et la capitale le rejette : « va-t-en! [...] Ou reste, et bois ton fond de vie, / Sur une nappe desservie... » Le flâneur baudelairien, qui ressent au centre de la foule « une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre », jouit de ses déambulations libres et indéterminées. Le « Bâtard » corbiérien est « sourd devant le langage des villes¹⁸⁶ ». Dans la rue, il

N'enten[d] pas sonner le vide
Et regard[e] passer le vent...¹⁸⁷

Cette surdité s'explique du fait que l'expérience parisienne du sujet lyrique mis en scène dans les sonnets de la séquence « Paris » se vit davantage « en la coulisse malsaine » de la scène littéraire parisienne que sur les trottoirs de la capitale. Si le flâneur baudelairien cherche l'acheteur dans une foule qu'il habite mais qu'il tient à distance, le « Bâtard » est

¹⁸⁴ Pierre Popovic, « Les villes de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 43.

¹⁸⁵ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁶ Pierre Popovic, « Les villes de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 45.

¹⁸⁷ « Paris », *O.C.*, p. 705.

immergé dans le marché, bousculé de façon similaire au travailleur manuel dans la grande industrie : « on fait queue », on « vous pousse à la chaîne – derrière! –. » Ces expressions, qui suggèrent que la marche à suivre pour accéder au succès est contraignante et que la société privilégie désormais la productivité, font écho à un discours institutionnel qui circule sans cesse dans les milieux littéraires et artistes parisiens tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle, discours selon lequel

[l]e monde des lettres est un microcosme où l'éthique est toujours menacée par les contraintes d'une carrière. La maîtrise scripturaire ne résoud pas le problème du gagne-pain, ni celui de la relation à un public qui a d'autres chats à fouetter. Le moine et le martyr ont à dîner en ville, à jouer le jeu des instances de consécration, à faire passer l'esthétique sous les fourches caudines des fins de mois difficiles. Avec la plus grande dignité, cela s'entend¹⁸⁸.

Le « monde des lettres » est le motif qui détermine tout le processus de sémantisation des sonnets de « Paris ». Le « Bâtard » est « soumis à la promiscuité parisienne, aux tiraillements de cette *moderne Babylone* et à son babélisme forcené¹⁸⁹ », il tâche en vain d'évoluer dans un monde obsédé par la question des conditions sociales et économiques qui pèsent sur les productions littéraires. Dans les sonnets de Paris, le poète apprend à ses dépens que l'argent est le « mobile tout nouveau des lettres au XIX^e siècle [et que] dans ce temps d'appétit

¹⁸⁸ Jean-Marie Goulemot, Daniel Oster, *op. cit.*, p. 105.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 105.

matériel [s'annonce] une ambition toute nouvelle pour la littérature : une carrière, un métier¹⁹⁰. » La carrière réussie est celle qui permet de « vendre » et c'est ce que l'ensemble des sonnets de *Paris* ne cesse de rappeler : le bon auteur doit savoir tirer les bonnes « ficelles », « remuer l'or à la pelle », avoir sa bourse comme « dernière maîtresse ».

Revenons au premier sonnet de la suite. La thématization de la scène littéraire prend tout son sens en regard d'une métaphore courante au XIX^e siècle, où la lumière et le feu désignent par substitution analogique la poésie¹⁹¹. Tous les mots appartenant à ce champ sémantique, « soleil », « Incendie » et « lumière », sont précédés ou suivis de prédicats négatifs : le « soleil manque de ton », l'« Incendie [est] éteint, sans lumière ». Ces expressions ne font plus allusion au « brouillard sale et jaune inonda[n]t tout l'espace¹⁹² » baudelairien mais annoncent une poésie sans éclat, fade et ennuyeuse. De ce point de vue, dans le quatrain suivant :

— Courage! On fait queue... Un planton
 Vous pousse à la chaîne — derrière! —
 ... Incendie éteint, sans lumière;
 Des seaux passent, vides ou non. —¹⁹³

¹⁹⁰ Ces propos des Goncourt sont cités dans Jean-Marie Goulemot, Daniel Oster, *ibid.*, p. 119.

¹⁹¹ Par exemple, dans le poème *La Maison du berger*, Vigny fait « briller » la poésie d'une « lueur mystérieuse » et ses « feux illuminent [...] la raison ». Hugo, dans le poème *Fonction du poète*, transfigure la poésie en « flamme » et en « étoile » luisant d'une « merveilleuse clarté ».

¹⁹² Charles Baudelaire, « Les sept vieillards », *op. cit.*, p. 127.

¹⁹³ « Paris », *O.C.*, p. 705.

il n'est pas question du remue-ménage causé par un incendie mais plutôt d'une institution littéraire bloquée, inhumaine, impénétrable. Le « planton » n'est plus chargé de l'ordre public et du bon enchaînement des « seaux qui passent » : la mention de ce soldat de service, se tenant à la disposition d'un supérieur et qui fait le piquet au bout du vers, laisse entendre que le cul-de-sac institutionnel est d'abord une affaire d'autorité. L'entrée du marché est contrôlée, il y a une marche à suivre et elle doit être respectée. La réussite littéraire, dans ces conditions, dépend de la soumission aux codes esthétiques prescrits par les détenteurs du pouvoir symbolique. La comparaison poète/ouvrier, dont il était question plus haut, s'éclaire et les mots « fourmilière » et « Bazar » sont lisibles sous un nouvel éclairage. La « fourmilière » est le lieu vers lequel tous les aspirants poètes convergent, la capitale nourricière qui attire une multitude d'esprits ambitieux grâce à ses prestiges ou ses mirages; le « Bazar » désigne le marché des lettres, où sont marchandés, imprimés puis vendus toutes sortes d'objets-livres hétéroclites.

La scène littéraire parisienne avilit le poète, le soumet à un exercice routinier où le souffle créateur est désormais remplacé par un protocole prédéterminé tandis que la poésie, déclassée, est l'objet d'un commerce rentable : « Ils disaient : Qu'est-ce qu'elle vend¹⁹⁴ ? » Cette représentation désolante de la

¹⁹⁴ Cette interrogation rappelle les vingt-six points d'interrogation qui ponctuent le poème précédent, « Ça ? », où un « critique-policier » cherchait à classer une poésie d'auteur qui échappait au classement. Elle soulève

république des lettres est au centre des sept autres sonnets qui composent la séquence *Paris* et nous analyserons ici plus en détail ses caractéristiques les plus déterminantes.

1.2. L'argent

La présence du motif de l'argent dans « Paris » est l'occasion de comparer la scène littéraire parisienne à un « Bazar », un vaste marché, et de soumettre à l'ironie et au désenchantement l'institution littéraire elle-même. La littérature, à Paris, est une marchandise à vendre cher et à acheter bon marché. Le poète, conforme et conformiste, affichant « son grand air de catin » et disposé à se conduire en courtisan, peut « jouir ! » Autrement dit, les « miasmes de gloire » et les profits économiques vont à ceux qui se contentent de « la chose », d'une poésie reconnue et solvable. Pour qui veut se faire connaître et reconnaître, il est impératif, lors du passage obligatoire par le « Bazar » littéraire parisien, de « prendre le pli », de se compromettre avec le marché de grande consommation et de soumettre la poésie aux règles de la mercantilisation bourgeoise.

toujours la même question, à savoir quelle est la nature de cette poésie ? Elle met en scène, à peu de choses près, les mêmes personnages : le pronom « Ils » désigne non plus un critique, mais un groupe de représentants de l'autorité. Ils tentent d'identifier la nature d'un recueil mis en circulation, disponible sur les étals, en vente sur les « trottoirs » de la capitale. Cette réminiscence permet de poser qu'il existe un rapport d'homologie entre le poète interrogé dans le poème « Ça ? », c'est-à-dire l'auteur des *Amours jaunes*, et le « Bâtard » qu'annonce le premier sonnet de « Paris » et que l'on suit jusqu'à la fin de la séquence, dans le huitième et dernier sonnet. « Elle » désigne la « Muse » du « Bâtard » mais la muse est une allégorie du poète, dont elle est l'inspiratrice, et de son œuvre.

La critique de l'arrivisme et de la cupidité des hommes de lettres et celle de l'industrie littéraire occupe principalement le cinquième sonnet. Le milieu de la bohème, que le cliché représente volontiers comme « le rassemblement d'une population très nombreuse de jeunes gens aspirant à vivre de l'art, et séparés de toutes les autres catégories sociales par l'art de vivre qu'ils [s'] inventent¹⁹⁵ », y est mis à mal. Cette foule multiforme et sans cesse renouvelée qui monte à Paris dans l'espoir d'y vivre de sa plume, apparemment rassemblée sous la bannière de l'art pur et affirmant vivre à rebours des routines de la vie bourgeoise, n'auraient finalement d'autre ambition que « la maison Hachette [et] le dôme de l'Institut¹⁹⁶. »

À Paris, « C'est la bohème » : il s'agit de se « fouetter d'orgie », d'adopter des comportements, des usages typiquement bohémiens tels que l'existence au jour le jour – « Ta jeunesse... Eh, c'est bon un jour!... » –, d'avoir peu de goût pour le travail régulier – « Évohé! Ta coupe est remplie » –, de profiter de la liberté sexuelle. Ces comportements publics théâtraux « se donnent pour du vécu, mais c'est un vécu entièrement codé, qui ne peut s'échapper de ses propres stéréotypes¹⁹⁷ » :

Tiens : – C'est toujours neuf – calomnie
Tes pauvres amours... et l'amour¹⁹⁸.

L'encouragement à diffamer l'amour rappelle un leitmotiv du genre

¹⁹⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁹⁶ Jean-Marie Goulemot, Daniel Oster, *op. cit.*, p. 128.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹⁹⁸ « Paris », *O.C.*, p 708.

de vie associé à la bohème. Il est le gage d'une existence marginale « fondée sur le refus ou l'incapacité d'assumer une vie sociale stable et limitée¹⁹⁹. » Si ces « amours mercenaires », comme le dit Bourdieu, s'opposent ostentatoirement aux conventions et aux convenances bourgeoises du foyer, de l'honnêteté et du respect de la cellule familiale, ils n'en sont pas moins devenus « dans l'imaginaire un objet de consommation courante²⁰⁰. »

Le constat est le même dans la strophe suivante : l'alcool et le défoulement orgiaque, qui sont d'autres clichés fondamentaux de la représentation de la vie de bohème, se conjuguent et offrent une image scabreuse de pure dépense, de provocation et d'amour du vil et de l'indigne qui est en réalité pensée, apprise et jouée : « Comme ça. – Nul n'a vu le tour. »

Si le bohémianisme se définit par contraste avec la vie bourgeoise, l'un et l'autre « s'impliquent, s'exigent et s'attirent²⁰¹. » Les pratiques atypiques du bohème sont autant de façons lui permettant de se donner en représentation, de s'offrir au regard de l'autre, le bourgeois. Le bohème « se trouve donc dans cette situation paradoxale de devoir faire de son écart [...] un système d'approche²⁰². » Cette théâtralisation de soi dans une marginalité modèle vise à éblouir, à fasciner le « monsieur candide », le bourgeois qui, par un paradoxe similaire à celui

¹⁹⁹ Jerrold Seigel, *op. cit.*, p. 20.

²⁰⁰ Jean M. Goulemot, Daniel Oster, *op. cit.*, p. 130.

²⁰¹ Jerrold Seigel, *op. cit.*, p. 15.

²⁰² Jean M. Goulemot, Daniel Oster, *op. cit.*, p. 131.

auquel se condamne le bohème, voit dans ces écarts « Infects » ses propres refoulements, « les signes de [son] secret désir²⁰³. »

Gautier, qui a saisi cette duplicité, écrit en 1855 :

Le bourgeois actuel affecte volontiers d'être artiste; il n'aime plus le fini, le léché; il lui faut des esquisses tumultueuses en pleine pâte, bien torchées, bien égratignées, d'une belle sauce et pleine de ragoût; il a si peur qu'on ne le prenne pour un bourgeois²⁰⁴!

Si Gautier raille le bourgeois « qui affecte volontiers d'être artiste », Corbière condamne l'artifice de la bohème. Le comportement du bohème est paradoxal étant entendu qu'il « vitu-père contre l'argent et les bourgeois alors même qu'[il n'est, lui], qu'un petit affairiste qui *marche à la fortune ou à l'éditeur avec une logique de machine*²⁰⁵. » Le bohème ne peut « faire de l'art de vivre un des Beaux-Arts²⁰⁶ » que sous le signe du faux, du frelaté. Servile courtisan du régime bourgeois, qui favorise « l'expansion d'un art commercial, directement soumis aux attentes du public²⁰⁷ », le bohème se soumet volontiers à la tyrannie aliénante mais rentable d'un exhibitionnisme social. C'est ce monnayage de l'encanaillement que condamne le dernier vers du sonnet :

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

²⁰³ *Ibid.*, p. 129.

²⁰⁴ Anne Martin-Fugier, *Les Romantiques 1820-1848*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1998, p. 232.

²⁰⁵ Jean M. Goulemot, Daniel Oster, *op. cit.*, p. 136. Le passage en italique est une citation du *Journal des Goncourt*.

²⁰⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1989, p. 98.

²⁰⁷ *Ibid.* p. 123.

L'« originalité » de la bohème est illusoire et sa mise en texte la fait passer pour une sorte de « lisez-moi vivre » authentique, un « passage sans obstacle ni opacité de la vie à l'écriture²⁰⁸ », qui n'est qu'un leurre, une pose littéraire codée, imposée et imitée.

1.3. L'impasse

Non seulement le milieu littéraire parisien est-il gouverné par l'économie, mais en plus, l'accès aux planches de cette scène tient du prodige. Le « petit », le nouveau venu monté à Paris sans autres ressources que son ambition, devrait « commencer / Par être grand », ce qui tient de la quadrature du cercle :

Là : vivre à coups de fouet! – passer
 En fiacre, en correctionnelle;
 Repasser à la ritournelle,
 Se dépasser et trépasser²⁰⁹!...

Ce quatrain du second sonnet reprend l'idée selon laquelle se faire une place au sein du champ demande du « Courage » et le respect d'une marche à suivre contraignante, indiquée par les verbes « passer », « Repasser », « dépasser » et « trépasser ». La redondance de « passer » montre combien est pathétique la parade nécessaire à une éventuelle reconnaissance; elle laisse entendre que le nouveau venu a beau « passer », il n'arrivera jamais et est condamné à disparaître rapidement. Non seulement le

²⁰⁸ Jean M. Goulemot, Daniel Oster, *op. cit.*, p. 131.

²⁰⁹ « Paris », *O.C.*, p. 708.

poète est-il « poussé à la chaîne » mais il doit en plus, véritable Sisyphe, « repasser à la ritournelle », toujours recommencer. La rime « correctionnelle/ ritournelle » est doublement intéressante. D'abord, elle suggère, non sans rappeler les circonstances d'énonciation du poème « Ça ? », que le « Bâtard » passe lui aussi au tribunal, à l'instar de son homologue questionné précédemment dans une « Préfecture de police ». Mais elle signale aussi le rôle de l'institution littéraire, tribunal des lettres édictant des lois qui permettront de juger les « ritournelle[s] », c'est-à-dire les poésies.

Cette parade infernale s'achève brutalement : « Se dépasser et trépasser!... » Quand bien même le poète réussirait-il à aller au-delà de ses propres limites et à trouver un abri glorieux dans le giron institutionnel, ce succès équivaut selon Corbière à un suicide poétique : la réussite financière et institutionnelle serait le signe qu'il aurait renié sa propre poésie et se serait engagé dans une voie convenue, le signe qu'il aurait participé de cette poésie « sans lumière » condamnée dans le sonnet liminaire.

1.4. « Voir les planches, et puis mourir! »

Les sonnets de « Paris » accueillent le motif du théâtre de multiples façons. Dans le cinquième sonnet, nous l'avons vu, la bohème n'est finalement qu'une pose littéraire; ses acteurs

« joue[nt] le jeu, [...] f[ont] comme tous les autres qui vivent dans cette grande illusion de plus d'un million de voix qui ont l'air de dire la même chose, à faire la manche ou la putain en quête d'un faux succès²¹⁰. » L'allusion peut aussi être explicite, comme c'est le cas dans le septième sonnet, où il est question de « Monsieur Vautour », ce propriétaire vorace et sans merci, protagoniste du vaudeville qui porte son nom²¹¹. Nous reviendrons plus loin sur cette citation mais contentons-nous de dire pour l'instant que, sur la scène littéraire parisienne, « *Monsieur Vautour* » n'est autre que le critique, le journaliste littéraire. Comme les poètes, les journalistes sont en surnombre; ils « mordent » à l'argent dans un milieu reconnu pour être « le port sauveur où se réfugient en masses confuses, les naufragés de la littérature d'imagination²¹². »

Mais c'est dans le sixième sonnet que le motif du théâtre est développé avec le plus d'insistance. L'institution littéraire y est métamorphosée en un théâtre au sens propre. En la « coulisse », lieu de rencontre « malsain », rôdent des poètes analogues aux « filles de joie »; ils huilent leurs relations dans l'espoir de fouler les « planches » de la scène.

Le poème s'ouvre par l'interjection « Évohé! », répétée à l'orée des deux premiers vers. Le sonnet précédent contenait lui aussi sa référence à ce cri que poussent les Bacchantes dans les

²¹⁰ Pierre Popovic, « Les villes de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 43.

²¹¹ *Monsieur Vautour ou le propriétaire sous le scellé* est le titre complet d'un vaudeville écrit en 1805 par Désaugiers, George-Duval et Tournay.

²¹² Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Éd. Du Préambule, coll.« L'Univers du discours », 1989, p. 530-531.

orgies en l'honneur de Dionysos. Son emploi tourne en ridicule l'appétit de scandale caractéristique du bohémianisme en lui donnant des proportions mythologiques. Son double réemploi, dans le sonnet qui nous intéresse maintenant, associe la scène littéraire à quelque « lupanar » :

Évohé! Fouaille la veine;
Évohé! Misère : Éblouir²¹³!

Elisabeth Aragon et Claude Bonnin prennent l'expression « Fouaille la veine. » à la lettre et écrivent « qu'il s'agit de se fouetter au sang, [que cette violence] peut être le signe de l'entrée dans le délire orgiaque : faire jaillir son sang jusqu'à en *jouir* ²¹⁴. » Mais le mot « veine » est trop polysémique pour s'en tenir à cette explication. S'il est entendu au sens d'« inspiration », de fureur poétique, l'expression « fouaille la veine » désigne alors la mise à mal du souffle créateur, l'assujettissement à certains usages, à des codes. Le mot « veine » peut aussi être compris comme signifiant de « filon », de procédé; l'expression reprend de ce point de vue l'idée de s'acharner à exploiter une « ficelle », « *la chose* », le « tour », imitation du goût du jour jugée servile et plate dans *Les Amours jaunes*²¹⁵. Dans un sens comme dans l'autre, c'est toujours le même problème : « misère : Éblouir! » Le succès vient à qui sait faire la « fille de joie », à qui accepte de

²¹³ « Paris », *O.C.*, p. 708.

²¹⁴ Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, *op. cit.*, p. 43.

²¹⁵ Le « filon » ou la « ficelle » ne va pas sans faire écho à la « coulisse malsaine » du vers 5 de ce même poème.

« Jouir! » quitte à « tomber », à se prostituer sur les planches d'un théâtre avilissant. L'homonymie entre le verbe conjugué « tombe » et le nom « tombe » n'est pas fortuite : se résigner au déclassement est un suicide poétique, une façon de tarir la « veine », d'enterrer la Poésie.

Ce « péril qui guette le poète, celui de la réduction de l'identité et de la subjectivité à la pose » se joue sur les planches du théâtre de la littérature, devant un « décor [...] de carton peint²¹⁶ » :

Rôle en la coulisse malsaine
 Où vont les fruits mal secs moisir,
 Moisir pour un quart-d'heure en scène...
 — Voir les planches, et puis mourir²¹⁷!

Entre le premier vers de cette strophe et le dernier, il s'effectue un passage de la « coulisse malsaine », où se trame le spectacle, où se tirent les ficelles, aux « planches », lieu de la représentation, de la déclamation du rôle enfin maîtrisé. Ce passage est gâté par la présence du verbe « moisir », répété à la fin puis en tête des deux vers médians. Il donne tout son sens à la rime « scène/malsaine ». Un « fruit sec », dans la langue familière, désigne quelqu'un qui n'a pas ou plus d'idées ou qui n'a rien produit de ce qu'il promettait. Aggravée par l'adverbe « mal », l'expression montre le poète sans force et sans expression, plus misérable que jamais : il « moisit » dans la « coulisse » et l'œuvre, que le mot « fruit » métaphorise, y

²¹⁶ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 110.

²¹⁷ « Paris », *O.C.*, p. 708.

moisit à son tour. Le tout pour « un quart-d'heure d'immortalité. » Le jeu n'en vaut décidément pas la chandelle. Cet oxymore est une reprise amère et ironique de l'une des doctrines répandues chez les tenants de l'art pour l'art, selon laquelle tout succès est un échec. La réussite littéraire est selon eux le signe d'une concession impardonnable à la foule, au grand public. Le « vrai » artiste, le poète pur « place toute son existence et toute son œuvre sous le signe du défi, de la rupture [...]; il se sait et se veut à jamais irrécupérable²¹⁸. » Le poète hérétique, victime d'une société incapable de saisir la révolution symbolique qu'il opère, est véritablement « immortel », il sera lu en des jours meilleurs, sa fortune est posthume : « la malédiction présente [est] un signe de l'élection future²¹⁹. » Le constat s'inverse dans le cas de l'auteur parvenu : son élection par ses contemporains est le gage d'un succès éphémère, d'une œuvre qui sombrera vite dans l'oubli, qui n'aura eu droit qu'à un « Quart d'heure d'immortalité! » La consécration tourne évidemment court :

Tu parais! c'est l'apothéose!!!...
 Et l'on te jette quelque chose :
 — Fleur en papier, ou saleté²²⁰. —

²¹⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 113.

²¹⁹ *Ibid*, p. 111.

²²⁰ « Paris », *O.C.*, p. 708.

1.5. Le lupanar

Dans un cadre institutionnel pareil, où les règles de légitimation et de consécration ne sont en fait que les règles du marché et du conformisme, où priment la fabrication d'œuvres convenues et l'obéissance devant les détenteurs du pouvoir symbolique, il n'est pas surprenant que la muse du nouveau venu soit présentée comme une catin :

Là, sa pauvre Muse pucelle
Fit le trottoir en *demoiselle*.

Cette muse n'a plus rien de la douce compagne inspiratrice du poète romantique, ni de l'imperturbable et mâle déesse parnassienne. « Là », il faut se montrer, circuler parmi les cercles d'initiés, faire sa cour au « planton », adopter une pose servile susceptible d'attirer l'attention du supérieur. Plus proche de la « Muse vénale » baudelairienne sans toutefois être capable « d'étaler [s]es appas²²¹ », celle du nouveau venu descend maladroitement dans la rue. La pavane lui est étrangère. La « pauvre Muse » du « Bâtard » n'y parvient pas : « [P]ucelle », toujours pure et vierge, elle est contrainte à la prostitution mais n'en a pas le maintien : la voilà arpentant les trottoirs « en *demoiselle* ». On aurait tort de considérer l'emploi du mot « *demoiselle* » exclusivement dans son acception argotique. Si le

²²¹ Charles Baudelaire, « La Muse vénale », *op. cit.*, p. 45.

mot peut désigner une prostituée, il désigne aussi plus généralement une jeune femme honnête, seule et célibataire. Son emploi, dans ce contexte-ci, joue sur ces deux significations. Tandis que le narrateur des sonnets de *Paris* est impitoyable quand il est question de rappeler que Paris est un endroit de perdition hors du commun et que là, l'homme de lettres prostitue sa plume, « Tombe, avec ce mot là : – Jouir! », il autorise le doute quand vient le temps de présenter la muse du « Bâtard ». Cette « demoiselle », fraîchement débarquée sur les trottoirs de Paris, est en situation de marché, elle doit paraître, vendre, faire de son poète quelqu'un de solvable. Mais on voit bien aussi que cette muse est sans expérience : pauvre, elle ne « vend rien »; pucelle, elle « rest[e] là, stupide », hébétée, incapable d'aguicher le client.

Cette représentation de la Muse en prostituée qui n'en est pas une est intéressante car elle renvoie au portrait du poète qu'elle accompagne. « Bâtard » : l'étonnant premier mot du premier des huit sonnets de l'ensemble « Paris » ruine par avance toute volonté de sublimation du sujet lyrique et relègue le nouveau venu à un statut précaire et navrant. Cette représentation est aux antipodes de l'icône chéri par la tradition romantique, où le poète est sacré, transfiguré en un messager de Dieu parmi les hommes. Grâce à ses origines sacrées et à son langage absolu, c'est le poète qui,

[...] sur toutes les têtes,
 En tout temps, pareil au prophète,
 Dans sa main, où tout peut tenir,
 Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,

Comme une torche qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir²²²!

Contrairement au démiurge civilisateur hugolien, le poète mis en scène dans « Paris » « n'a[...] plus rien du recueillement du génie au seuil de l'œuvre, tout plein de l'ample assurance d'un moi créateur transcendant la vie et le réel²²³. »

C'est de ce poète déclassé et du récit de son destin malheureux dont nous nous occuperons maintenant.

2. Le nouveau venu

2.1. Le « Bâtard »

Le portrait de la scène littéraire fourni par les sonnets de « Paris » est désolant. La capitale, noire et sans vie, est le haut lieu d'une mascarade littéraire et sociale pitoyable, vidée de toute grandeur. Cette représentation est élaborée à partir d'« une série d'éléments doxiques puis[és] à même la rumeur sociale²²⁴. » Ce discours dit entre autres que

l'art ou la poésie ne sont plus ce qu'ils étaient, que l'argent est le seul moteur d'une lutte sans merci pour la vie, [il] cultive une fascination morose pour la délinquance et le fait divers horrible, [il] lorgne avec complaisance vers tous les ragots en provenance des maisons closes ou des rues où marchent les *drôlesses* et les *horizontales* ²²⁵.

²²² Victor Hugo, « Fonction du poète », dans *Les Rayons et les Ombres*, Paris, Gallimard, coll.« Poésie », 1970, p. 243.

²²³ Serge Meitinger, « L'ironie antiromantique de Tristan Corbière », *op. cit.*, p. 48.

²²⁴ Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de *Ça* de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 89.

²²⁵ *Ibid.*, p. 89.

L'examen du portrait de l'institution littéraire esquissé plus haut prouve que ces « thèmes de l'hégémonie doxique sont bien présents dans le texte. Mieux : [que] la poétique corbiérienne se fait avec ces thèmes hégémoniques²²⁶. » Au déclassement du monde des lettres s'ajoute l'arrivée du « Bâtard » à Paris, l'incarnation du poète qui « n'est plus ce qu'il était » :

« petit », « enfant », diminué, sans public, « tout seul », il n'est « plus de vente²²⁷. » Comparativement au mage romantique ou à l'érudit parnassien, il s'agit d'un « Incompris », d'un « Naïf » qui « voudrait que la rose, / Dondé! fût encore au rosier » alors que le contexte socio-historique contemporain, particulièrement troublé par des événements qui se suivent à une vitesse étonnante et qui frappent l'imaginaire collectif²²⁸, est tout sauf poétique.

Mais une étude attentive de cette mise en contexte désolante montre bien qu'il s'agit en fait d'une lecture critique de la rumeur ambiante qui s'articule autour du personnage du « Bâtard ». Une analyse de la facture rhétorique et poétique des sonnets permet de démontrer que ces derniers échappent au déclassement, qu'ils se distinguent du monde des lettres l'environnant. Le simple fait de baptiser le nouveau venu « Bâtard » met la puce à l'oreille : que pourrait-il représenter aux

²²⁶ *Ibid.*, p. 89.

²²⁷ Cet échec commercial personnel rappelle aussi que la poésie, comme c'est écrit dans le poème « Ça ? », « Hélas non, ce n'est pas payé ».

²²⁸ Il s'agit, entre autres, de la guerre franco-prussienne, de la capitulation de Sedan, de l'effondrement du Second Empire, de l'insurrection de la Commune et de sa répression sanglante, de la proclamation de la Troisième République, du triomphe du parti de l'« Ordre moral », etc.

yeux de l'institution littéraire ? Ce serait un auteur sans père symbolique, un poète sans valeur, sans mérite poétique, un raté, un nouveau venu mort-né, monté à Paris en vain.

Mais s'en tenir à cette signification serait négliger une caractéristique essentielle du « Bâtard » : son hybridité. De nature illégitime, il tient de deux genres différents, il incarne une duplicité qui ne s'accorde pas avec une définition purement négative²²⁹. Le « Bâtard » n'est pas en rupture à l'égard du « Bazar » : il est simplement incapable de s'y maintenir; il en est rejeté, mais ce rejet le distingue, le gratifie. L'échec du nouveau venu doit être réévalué. Devant une scène littéraire parisienne aussi désolante que celle décrite par les poèmes, ce revers de fortune est-il réellement accablant ? Non, car « il est évident que, devant certains publics et dans certaines circonstances historiques, le fait d'échouer est une nécessité morale. C'est de réussir qu'il faudrait plutôt avoir honte²³⁰. » La position institutionnelle du « Bâtard » lui permet à la fois de sublimer l'échec de sa propre parole poétique et de rabaisser jusqu'au grotesque ce qui, à Paris, fait figure de poésie réussie. Le congédiement du poète par les détenteurs du pouvoir devient ainsi, par inversion, une bonne chose : il confirme l'authenticité de sa poétique et donne du lustre à son refus de se régler sur les attentes du public. De ce point de vue, la rime intérieure « Bazar/Bâtard » du sonnet liminaire, qui suggère que

²²⁹ Le statut ambigu du « Bâtard » rappelle celui de sa Muse « demoiselle », moitié prostituée moitié « pucelle ».

²³⁰ Ross Chambers, *op. cit.*, p. 26.

le poète nouvellement monté à Paris est une marchandise jetée au milieu d'innombrables marchandises de bazar, de mauvaise qualité, doit elle aussi être réévaluée. Le « Bâtard » évolue en marge de ce « Bazar » avilissant et son illégitimité est moins sociale – « de Créole et Breton » – qu'institutionnelle, symbolique et poétique. Sans « père » ni « pairs », sans qu'aucune figure d'autorité ne puisse lui venir en aide, ce paria est toujours isolé, considéré comme un poète à part et c'est là son salut.

2.2. Corbière, ce « nom mal ramassé »

Dans le poème « Ça ? », tandis que le poète transforme l'interrogatoire auquel il est soumis en un dialogue de sourds, il n'hésite pas, sans se nommer explicitement, à s'identifier, à démontrer que ce qui s'écrit là est une poésie d'auteur et que dans ces vers :

— C'est du... mais j'ai mis là mon humble nom d'auteur,
Et mon enfant n'a pas même un titre menteur²³¹.

C'est du poète Tristan Corbière et du recueil *Les Amours jaunes* dont il est question. Un poète est né. Le premier vers du poème suivant, « Bâtard de Créole et Breton », annonce lui aussi un poète : tout porte à croire, comme c'était le cas dans le poème précédent, que sous le couvert d'une identité floue, Corbière se met en scène une seconde fois.

²³¹ « Ça ? », *O.C.*, p. 705.

Les origines du « Bâtard » permettent de suggérer ce rapport d'homologie. Né à Ploujean, près de Morlaix, Corbière est originaire de Bretagne. La part « Créole » du mélange rappelle une fois de plus que c'est « en tant que fils d'un romancier maritime de renom que [Corbière] a voulu s'affirmer²³². » Avant de devenir « un bourgeois rangé comblé d'honneurs et de moyens²³³ », le père de Tristan, Édouard, était un navigateur. Engagé dans la marine marchande de 1823 à 1829, il vogue sans cesse entre les Antilles et Le Havre. À la Martinique, il fréquente

négriers et esclaves, forbans de tous crins, planteurs, créoles et mulâtres, et tous ceux, venus de France et d'ailleurs, qui entendaient faire fortune à n'importe quel prix²³⁴.

Après avoir mis sac à terre, il tire de ses aventures une série de romans maritimes à succès, toujours édités du vivant de Tristan. Les voyages et les succès littéraires de l'auteur du *Négrier* (1832) hantent l'imagination du fils depuis le lycée jusqu'à la publication des *Amours jaunes*. La correspondance du jeune Tristan est sur ce point révélatrice. Le 26 juin 1859, âgé de 14 ans, il écrit à son père :

Je te remercie bien des *Négriers* que tu m'as envoyés pour donner au proviseur, au censeur et aux autres, car je pense que ça ne pourra que les disposer en ma faveur²³⁵.

Quelques mois plus tard, le 3 mars 1860, toujours à son père :

²³² Christian Angelet, « Préface », *op. cit.*, p. 17.

²³³ *Ibid.*, p. 17.

²³⁴ *Ibid.*, p. 17.

²³⁵ « Tristan Corbière à Édouard Corbière, Dimanche le 26 juin 1859 », *O.C.*, p. 952.

J'ai aussi [...] dans la tête que je serai un jour un grand homme, que je ferai un *Négrier*, et mes places de 23^e et de 32^e en histoire ne m'ôteront pas cette idée²³⁶.

Enfin, devenu adulte et poète, Tristan dédie *Les Amours jaunes* « À l'auteur du *Négrier* ». L'« auteur » ne doit pas être confondu avec le « géniteur ». Tristan a deux pères : le « géniteur », c'est-à-dire le père qu'il a connu, le bourgeois rangé et l'« auteur », le père d'avant sa naissance, « ex-marin au long cours, ex-aventurier de haute mer » ayant frayé avec navigateurs et créoles et qui tirera de ces expéditions toute sa production romanesque. Le « Bâtard de Créole et Breton » est ce poète, fils manqué de l'un et de l'autre à la fois : celui qui n'aura finalement jamais écrit son *Négrier* ni visité les îles exotiques peuplées de « créoles », et celui d'un homme qui a largu[é] les voiles et la littérature pour devenir tout ce que Tristan ne voudra pas devenir : notable [breton], président de la chambre de commerce locale²³⁷. »

Le « Bâtard de Créole et Breton » monté à Paris est Corbière lui-même et il est vrai que ce qui se dit, dans « Paris »,

c'est, non comme le veulent certains commentateurs la transposition poétique amère-ironique de quelques impressions vécues, mais la mise en place générique de la condition de poète, et de la condition du poète Tristan Corbière²³⁸.

²³⁶ *Ibid.*, p. 1013.

²³⁷ Pierre Popovic, « Les villes de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 39.

²³⁸ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 109. L'analogie est aussi explicite au cinquième sonnet de la séquence, où le nouveau venu, une fois à Paris, doit renier « [S]a lande et [s]on clocher à jour, / Les mornes de [s]a colonie / Et les bamboulas au tambour. » Les mots « lande » et « clocher » rappellent les origines bretonnes du « Bâtard » tandis que les deux derniers vers font référence aux Antilles. Les « mornes » sont de petites montagnes arrondies et isolées au milieu des plaines antillaises; la mot « colonie » rappelle que la France possède et exploite depuis le XVII^e siècle quelques îles de l'archipel,

3. Un héritage curieux

3.1. *Gradus ad Parnassum*

Commençons par le Parnasse puisque c'est le seul cas de prise à partie directe. Cela se passe au troisième sonnet :

Poète – Après ?... Il faut *la chose* :
 Le Parnasse en escalier,
 Les Dégoûteurs, et la Chlorose,
 Les Bedeaux, les Fous à lier...²³⁹

La mention du Parnasse, en tête de ce petit répertoire de conduites poétiques connues ou reconnues sur la scène parisienne se distingue des autres substantifs qui, eux, sont plus énigmatiques. Leur ambiguïté n'a d'autre fonction que de mettre en évidence la transparence de la référence au Parnasse²⁴⁰. Dans leur édition critique des *Amours jaunes*, Bonnin et Aragon avancent que la formule « Parnasse en escalier » serait une allusion ironique à l'expression *Gradus ad Parnassum* [escalier vers le mont Parnasse], fréquemment utilisée dans les manuels de rhétorique et de versification des époques classiques. Nous croyons que l'expression désigne à la fois plus précisément et

dont la Guadeloupe et la Martinique; les « bamboulas » sont des danses rituelles africaines mais sont considérées ici comme du folklore exotique.

²³⁹ « Paris », *O.C.*, p. 706.

²⁴⁰ Certains mots de cette liste permettent quelques suppositions. « Bedeaux » est employé au singulier dans le poème « Un jeune qui s'en va » et désigne Lamartine en particulier : « Lamartine : – en perdant la vie/De sa fille, en strophes pas mal...//Doux bedeau, pleureuse en lévite » (« Un jeune qui s'en va », *O.C.*, p. 731.) Son emploi au pluriel pourrait désigner les poètes romantiques catholiques de la grande génération de 1830. « Fous à lier » est sûrement une référence, entre autres, à Paulin Gagne, fou littéraire, excentrique parisien notoire autour des années 1840-1875 et « défrayeur de chronique professionnel sous le second Empire » (Pierre Popovic, « Paulin Gagne, le poète qui faisait rire de lui », *loc. cit.* p. 79.) Gagne est nommé dans le poème d'ouverture des *Amours jaunes*, « Ça ? » : « – Un chef d'œuvre ? – il se peut : je n'en ai jamais fait./– Mais, est-ce du Huron, du Gagne, ou du Musset ? » (« Ça ? », *O.C.*, p. 705.)

plus ironiquement la progression vers le savoir, l'ascension vers la connaissance qui caractérise le projet parnassien. L'attention est attirée sur ce groupe parce que les Parnassiens représentent dans le champ poétique du début des années 1870 l'avant-garde consacrée.

Diverses raisons expliquent que le Parnasse se soit hissé au premier rang des poétiques légitimes dès la fin des années 1860. Outre le conservatisme politique, qui joue un rôle déterminant dans leur ascension institutionnelle²⁴¹, les Parnassiens, et plus particulièrement Leconte de Lisle, mettront en pratique de nombreuses stratégies dont les deux plus importantes sont : a) le maintien d'une forte cohésion interne du groupe, renforcée par l'instauration d'une hiérarchie très nette où l'on distingue le leader, les membres réguliers et les nombreux aspirants; b) la rationalisation du programme esthétique, destinée à « assurer l'économie de l'improvisation en même temps qu'à l'interdire²⁴². »

L'instauration d'une subordination interne stricte élève le cénacle parnassien à un rang supérieur. Contrairement aux confréries littéraires antérieures, généralement perçues comme des regroupements d'artistes viveurs et provocateurs, opposés à

²⁴¹ Voir Chapitre II, section 4 : « Situation du champ poétique à la fin du Second Empire ».

²⁴² Rémy Ponton, « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'Exemple du Parnasse », *loc. cit.*, p. 213.

l'ordre bourgeois et oubliant la tristesse et le matérialisme de leur époque dans des fêtes et par des excentricités joyeuses, ils inaugurent un modèle de rassemblement nouveau. Subordination, étude, cérémonie et maintien sont désormais au programme. Les disciples et adeptes du Parnasse se regroupent pieusement autour de leur chef, en l'occurrence Leconte de Lisle, et se reconnaissent en ses mots d'ordre :

[...] l'aîné juge sans appel les essais poétiques de ses zéloteurs et n'admet le nouveau venu dans le cénacle fermé des initiés qu'après lui avoir fait subir un rite de passage culturel qui décide de son avenir de poète²⁴³.

Tout ce protocole sérieux et très officiel a donné du lustre au groupe et joué un rôle déterminant dans sa conquête du pouvoir symbolique²⁴⁴. Ceci permet de lire sous un nouvel éclairage ce passage du premier sonnet :

— Courage! On fait queue... Un planton
Vous pousse à la chaîne — derrière ! —²⁴⁵

« On fait queue » rappelle que les prétendants à une position dans le rang des Parnassiens sont nombreux puisque cela « cote » un jeune poète au tournant des années 1870²⁴⁶. L'expression « vous pousse à la chaîne » suggère ou que le jeune poète rêvant de faire partie de ce groupe devra assujettir sa plume à une

²⁴³ *Ibid.*, p. 210.

²⁴⁴ L'expression « Parnasse en escalier » ne ferait-elle pas référence aux degrés hiérarchiques qui caractérisent ce groupe de poètes et qui en assure la cohésion ?

²⁴⁵ « Paris », *O.C.*, p. 705.

²⁴⁶ À ce propos, il faut citer ce passage d'une lettre adressée à Théodore de Banville que lui écrit le 24 mai 1870 un Rimbaud ambitieux et rêvant d'entrer en contact avec l'avant-garde poétique parisienne : « Cher Maître [...] Que si je vous envoie quelques-uns de ces vers, — et cela en passant par Alphonse Lemerre, le bon éditeur —, c'est que j'aime tous les poètes, tous les bons parnassiens, — puisque le poète est un parnassien —, épris de la beauté idéale. » (Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 236.)

esthétique particulière (comme on met un chien à la chaîne pour limiter ses déplacements), ou que le Parnasse conduit le poète à l'état de forçat (la chaîne désignant alors la peine des galères), ou encore que le Parnasse n'est qu'une mascarade, une danse fallacieuse (la chaîne étant une figure de quadrille, danse très populaire au XIX^e siècle). À la limite, le « planton » ne pourrait-il pas désigner Leconte de Lisle lui-même ? Cette hypothèse est moins farfelue qu'on pourrait le croire en regard de la seconde stratégie parnassienne (la rationalisation du programme) et de la réputation accolée à l'auteur des *Poèmes antiques*.

Cet ordonnancement est étroitement lié à l'ambition de Leconte de Lisle de dominer personnellement le champ poétique de circuit restreint. Comme l'écrit Rémy Ponton,

Le capital symbolique accumulé après le coup d'éclat de 1852 [il s'agit de la « préface » des *Poèmes antiques*], encore fragile parce que fondé sur le seul crédit accordé par la jeunesse à Leconte de Lisle, exige désormais, pour fructifier, des techniques appropriées de gestion²⁴⁷.

La subversion poétique initiale encouragée par le maître est de moins en moins valorisée pour finalement être remplacée par un discours de plus en plus technique, limité aux plans prosodique et grammatical. Le programme parnassien de longévité dans un académisme convenu devient un pur exercice de langage fixé dans un formalisme sec. Cette transition s'opère dès le milieu des années 1860, moment où Leconte de Lisle parvient en position de

²⁴⁷ Rémy Ponton, « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'Exemple du Parnasse », *loc. cit.*, p. 212.

pouvoir. Pour lui, les temps incertains de 1852 sont passés; il tient désormais salon, est entouré de disciples dévoués et exerce une souveraineté absolue²⁴⁸. Rémy Ponton écrit que « dès 1865 cela cote un jeune poète d'être admis dans le salon du Boulevard des Invalides²⁴⁹ » et Edgard Pich remarque que, « depuis 1864 au moins, la verve créatrice, la fermentation des idées semblent arrêtées²⁵⁰ » chez le guide de la jeunesse poétique. Les années concordent et démontrent que le capital symbolique accumulé entre 1852 et 1865, qui font de Leconte de Lisle une autorité dans l'institution, est consciencieusement géré. À partir de 1865, le programme esthétique du Parnasse fait de moins en moins « appel à la subversion et à la réflexion sur les fins dernières de la poésie ». À l'inverse, « l'exigence des formes plus nettes et plus précises [est] systématiquement repris[e] et précisé[e] par Leconte de Lisle qui dégage, à l'usage des initiés, les recettes de sa propre production charismatique²⁵¹. »

Une caractéristique de cette rationalisation esthétique est le refus du lyrisme, combattu par la formulation d'une doctrine poétique savante et impersonnelle, contraire à l'ostentation du

²⁴⁸ À ce propos, Ponton cite un passage inquiétant de l'ouvrage de F. Calmettes, qui écrit que « lorsqu'un hôte nouveau se présente chez Leconte de Lisle, celui-ci récite deux vers de Britannicus. Si le visiteur ne manifeste pas une admiration extrême, et donc sa bonne volonté à reconnaître l'autorité du récitant, il se trouve discrédité à jamais et exclu de la communauté des parnassiens » (F. Calmettes, *Un demi-siècle littéraire : Leconte de Lisle et ses amis*, Paris, Motteroz, s.d., p. 287.)

²⁴⁹ Rémy Ponton, « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'Exemple du Parnasse », *loc. cit.*, p. 213.

²⁵⁰ Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours, op. cit.*, p. 197.

²⁵¹ Rémy Ponton, « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'Exemple du Parnasse », *loc. cit.*, p. 212.

je romantique. Sur ce point, Leconte de Lisle est intraitable. Voici ce qu'il en dit dans sa « Préface » aux *Poèmes antiques*, considérée comme « l'acte de naissance de l'esthétique du Parnasse » :

La patience du public s'est lassée de cette comédie bruyante jouée au profit d'une autolâtrie d'emprunt, Les maîtres se sont tus ou vont se taire, fatigués d'eux-mêmes, oubliés déjà, solitaires au milieu de leurs œuvres infructueuses²⁵². [...] il y a dans l'aveu public des angoisses du cœur et de ses voluptés non moins amères, une vanité et une profanation gratuites²⁵³.

Le lyrisme doit vider la place et la poésie, en tant que genre occupant le sommet de la hiérarchie symbolique, est un art rare et prestigieux qui doit, conséquemment, être abordé avec « un sentiment d'aristocratie intellectuelle²⁵⁴. »

Il n'est pas anodin que le sonnet dans lequel est nommé le Parnasse s'ouvre par un extrait d'« À la claire fontaine ». Non seulement la facture poétique parnassienne s'accorde mal avec celle de la chanson populaire, mais l'extrait choisi fait allusion à la nostalgie d'un amour pur. Double outrage aux bonnes mœurs parnassiennes, qui condamnent le lyrisme et encouragent la poésie à redevenir pure grâce au travail sérieux, à l'isolement du poète et à l'érudition.

²⁵² Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 116. Les « maîtres » d'alors, en 1852, sont entre autres Hugo, Vigny et Musset; ces deux derniers sont de l'Académie française à ce moment-là.

²⁵³ *Ibid.*, p. 109.

²⁵⁴ Charles Baudelaire, « Leconte de Lisle », dans *L'Art romantique*, Paris, GF-Flammarion, 1968, p. 350.

Cet extrait d'« À la claire fontaine » est ensuite introduit dans le texte et entraîne des effets de sens étonnants. Après l'énumération des conduites poétiques reconnues à Paris, le second quatrain présente deux cas de figures types à ne pas adopter, sous peine de passer pour

[...] essayeur, pédicure
Ou quelqu'autre chose dans l'art²⁵⁵!

Le premier est l'« Incompris », qui travaille consciencieusement à une poésie irrecevable. C'est le « Bâtard » qui « ne vend rien » du sonnet liminaire que l'on retrouve ici en flagrant délit, au lit avec « sa pose », son chant « bâtard », individuel et étouffé, qui ne saurait être apprécié à sa juste valeur. La mention du « mancenillier », cet arbre dont l'ombre passe, selon la légende, pour être mortelle, et sous lequel « couche » l'« Incompris », sorte de suicidé de la poésie, contraste à la rime avec le « rosier » symbolisant l'amour. Le « Naïf », lui, « voudrait que la rose, / Dondé! Fût encore au rosier! » : il chante toujours sa comptine bien qu'il soit « - Trop tard !- », que l'esprit poétique de l'époque ne s'occupe plus de cela.

L'« Incompris » et le « Naïf » sont condamnés à le rester. Comme le remarque le conseiller parisien : « On a le pied fait à sa chaîne. »

Ce vers, pris entre deux couplets d'« À la claire fontaine », peut être lu dans plusieurs sens : « le pied [...] à la chaîne » est une réécriture sur le mode trivial de « la rose au

²⁵⁵ « Paris », O.C., p. 707.

rosier ». À la relation amoureuse épurée suggérée dans la chanson s'oppose l'idée d'une dépendance forcée, d'une relation amoureuse infernale. Aussi, d'un point de vue prosodique, l'assujettissement du « pied » à la « chaîne », qu'affectionnent particulièrement les Parnassiens, est celui de la syllabe considérée comme un maillon parmi d'autres maillons, lesquels se succèdent, réguliers, mesurés, pour former le vers.

Le sonnet suivant donne un autre exemple de cette pose poétique, dénonciatrice de l'hégémonie parnassienne. À « Paris », où le Parnasse occupe le devant de la scène poétique et encourage « l'étude vraie du monde antique [et] le caractère métaphysique et mystique des Ascètes viçnuïtes », le nouveau venu prend ainsi la parole : « J'aimais... » L'énoncé n'a rien de naïf, la surcharge lyrique des vers suivants le montre bien :

[...] – Mon amante
M'avait dit : « Je n'oublierai pas... »

...J'avais une amante là-bas
Et son ombre pâle me hante
Parmi des senteurs du lilas...
Peut-être Elle pleure...²⁵⁶

À ce « j'aimais » répond une voix cassante, autoritaire : « Oh! ça n'est plus de vente! » Ce commentaire en dit long sur la raison qui motive le rejet parnassien du lyrisme. Ce mobile de l'argent est contradictoire avec l'idée d'un projet esthétique « pur » et désintéressé que disent pratiquer les Parnassiens et rappelle la phrase de Bourdieu citée précédemment, comme quoi

²⁵⁶ « Paris », O.C., p. 707.

l'art pour l'art n'exclut pas que « les affaires sont les affaires. »

Un autre aspect de la rationalisation de l'esthétique parnassienne est la virtuosité métrique, principalement dans les petites formes. Le sonnet est la forme poétique instituée par excellence, la plus représentative de l'héritage poétique français. Son prestige, des *Amours* de Ronsard aux *Trophées* d'Heredia ne s'est jamais affaibli. Médium par excellence de la tradition poétique courtoise et lyrique, le sonnet permet l'épanchement amoureux et la prouesse formelle, le sentiment et la rigueur. Le projet esthétique romantique, où la recherche d'une nouvelle flexibilité rythmique et prosodique peut sembler incompatible avec les lois rigoureuses du sonnet, prépare en fait le terrain de sa renaissance. Ronsardien et novateur à la fois, le sonnet romantique, tel que le rénove par exemple Sainte-Beuve dans *Vie, poésies, et pensées de Joseph Delorme*, allie désormais structure classique et strophes fragmentées, rimes riches et enjambements osés. Baudelaire introduit ensuite le sonnet moderne, « aux constructions et à l'asymétrie calculée²⁵⁷. » Entre 1860 et 1875, le sonnet passe simultanément par deux phases représentant chacune des points limites. D'abord, la « fixité néo-classique qui se veut une fin en soi et qui se referme sur elle-même²⁵⁸. » C'est aux Parnassiens que fait ici référence André Gendre. Le sonnet convient parfaitement aux règles qu'ils se sont

²⁵⁷ André Gendre, *Le sonnet en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 175.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 247.

données : érudition, rigueur formelle et raffinement technique. Vient ensuite une phase de « fragmentation, qui conduit tantôt à l'éclatement, tantôt à l'effritement du sonnet²⁵⁹. » Corbière participe de cette fragmentation, aux côtés de Verlaine et de Rimbaud.

Paradoxalement, la critique du Parnasse dans « Paris » est mise en forme, elle est articulée dans une séquence de sonnets et cette volonté de travail formel, typique du projet parnassien, est contradictoire. Effectivement, « Paris » est écrit

en huit séquences égales, isométriques, affectant, en tous les sens que peut prendre le mot, la forme prosodique dominante²⁶⁰.

Dans « Paris », le travail formel affiché, institutionnellement conforme aux goûts dominants, est trompeur : une lecture attentive des huit 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 de rimes en vigueur pour ce type de poème²⁶¹ :

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 principales du sonnet²⁶².

Cette maladresse poétique volontaire traduit plus qu'une volonté d'écrire à l'écart des groupes constitués et d'éviter leurs

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 247.

²⁶⁰ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 108.

²⁶¹ 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.

²⁶² Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 109.

stratégies : elle signale aussi que Corbière joue délibérément à imiter mal, qu'il pose au potache alors que ce ratage formel est pensé et étudié. Le vers semble négligé alors qu'il est en fait surtravaillé. Ces transgressions délibérées signalent un refus de se régler sur les attentes du public, aussi restreint soit-il. Ce souci de se tenir à distance est à la fois une manière d'affirmer sa spécificité d'artiste hérétique, mais est aussi une façon de prouver que le paria institutionnel est capable de vaincre les meilleurs Parnassiens sur leur terrain favori : la virtuosité métrique dans les petites formes.

3.2. Le suicide romantique

Ne serait-ce que 15 minutes, le poète a paru : « La tramontane est montée » : il a vu les planches, il se croit l'étoile montante, il « croit que c'est arrivé! », que le succès est enfin au rendez-vous. Mais il n'est que le

Cinq-cent-millième Prométhée
Au roc de carton peint rivé²⁶³.

Avant de poursuivre, il est nécessaire de rappeler l'histoire et le destin de Prométhée.

Bienfaisant envers les hommes, ce Titan dérobe aux dieux le feu pour le leur apporter. Cette action audacieuse lui vaut d'être enchaîné au sommet du Caucase, un aigle lui rongant le foie qui se régénère sans cesse. Il est finalement délivré par

²⁶³ « Paris », O.C., p. 709.

Héraclès. Prométhée symbolise le goût de l'action, la foi en l'homme, la connaissance. Gaston Bachelard, dans *La psychanalyse du feu*, propose de ranger sous le nom de « Complexe de Prométhée »

[t]outes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres. [...] Le complexe de Prométhée est le complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle²⁶⁴.

Le Poète romantique, tour à tour rêveur sacré, mage et guide des peuples, a quelque chose de prométhéen : il incarne la connaissance et sa « Fonction » est de la transmettre aux hommes. Dans « Paris », le grand Poète unique et divin n'est plus. Ils sont désormais des milliers « rivés » au « roc de carton peint », à une capitale au contact de laquelle le mythe perd tout son grandiose. Paris est un roc de toc, un décor lamentable qui attire une population de poètes leurrés qui finissent « rivés » comme autant de Prométhées déclassés : pas la trace d'une fonction sacrée. Ces poètes n'apportent pas la connaissance, ne sont pas investis d'une mission civilisatrice mais cherchent seulement à « paraître », à « Éblouir ». Le nouveau venu, « en quête d'un feu de la vie, de l'amour et du lyrisme qui a vidé la place²⁶⁵ », est victime d'une injustice : lui qui cherche à redonner un peu de vie à la capitale déchuée, comme Prométhée a osé apporter le feu aux mortels, devrait subir le même sort que le Titan enchaîné pour avoir défié l'autorité.

²⁶⁴ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll.

« Folio/Essais », 1997, p. 30-31.

²⁶⁵ Pierre Popovic, « Les villes de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 42.

Mais le passage de la mythologie à Paris ne se fait pas sans heurts :

Hélas : quel bon oiseau de proie,
 Quel vautour, quel *Monsieur Vautour*
 Viendra mordre à ton petit foie
 Gras, truffé ?... pour quoi – Pour le four!...²⁶⁶

Non seulement l'aigle du mythe, oiseau royal, est-il remplacé dans le texte par un charognard au plus bas de l'échelle symbolique de l'ornithologie, mais cet oiseau infect ne daigne même pas ronger le foie du poète « rivé »²⁶⁷. Le nouveau venu expérimente l'abaissement tragique du poète incompris de la société et l'exclusion qui le frappe est celle-là même qui fut érigée en un gage de pureté par la grande génération poétique de 1830 :

Four banal!... – Adieu la curée! –
 Ravalant ta rate rentrée,
 Va, comme le pélican blanc,

 En écorchant le chant du cygne,
 Bec-jaune, te percer le flanc!...
 Devant un pêcheur à la ligne²⁶⁸.

Tout bascule autour du « foie ». C'est traditionnellement le siège de la colère et des passions, raison pour laquelle l'aigle du mythe s'y acharne. Dans le sonnet, cette propriété allégorique de l'organe est oubliée. Il désigne ironiquement un met « pour le four », ce four désignant, au vers suivant, un échec littéraire total. C'est alors qu'on encourage le « Bâtard » au suicide.

²⁶⁶ « Paris », *O.C.*, p. 709.

²⁶⁷ Corbière est « rivé » rive droite, comme la plupart des poètes en vue du moment.

²⁶⁸ « Paris », *O.C.*, p. 709.

Le suicide est un motif littéraire qui fut très à la mode dans la première moitié du siècle, alors que les questions entourant les rapports qu'entretiennent l'art et l'artiste avec une société où le pouvoir de l'argent s'affirmait partout occupaient déjà la scène intellectuelle. Le grand poète inspiré mis au monde par le romantisme, préoccupé par la question sociale, utopiste et humanitaire, doit faire face à une société où l'industrie, le profit et les caprices de la mode triomphent de tout. Si l'artiste est libre, débarrassé de l'ancien système des privilèges et du mécénat, la mise en marché de son œuvre n'est pas non plus sans conséquences : « cette nécessité infléchit ses choix artistiques et risque d'affadir ses capacités créatrices²⁶⁹. » L'authenticité de la parole poétique est en contradiction avec une société jugée sourde aux choses de l'esprit. Ces conditions sont favorables à un foisonnement de représentations du poète, qui est tour à tour voyant, martyr, bohème, érudit, etc. Mais le motif du poète victime de la société, très populaire durant les années 1830, justifie les conduites suicidaires, « donne une cohérence intellectuelle à des conduites d'échec²⁷⁰. » La mort réelle du poète incompris étant entendue comme la suite logique du four qu'il essuie, comme le dénouement d'un « récit trouvé hors de lui, dans le propre

²⁶⁹ Anne Martin-Fugier, *op. cit.*, p. 194.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 197.

corps du sujet qui met un même point final à l'œuvre et à la vie²⁷¹. »

Un cas célèbre de suicide littéraire, qui a considérablement alimenté la presse et la littérature, est celui de Victor Escousse et d'Auguste Lebras, qui mirent fin à leurs jours en 1832 suite à l'échec de leurs deux dernières pièces. Ces auteurs, mais plus particulièrement Escousse²⁷², furent élevés en symboles « du malheur du poète rejeté par une société qui le condamne à la misère et ne lui laisse d'autre choix que la mort²⁷³. » Musset, dans *Rolla*, y fait allusion :

Quand on est pauvre et fier, quand on est riche et
[triste,
 On n'est plus assez fou pour se faire trappiste;
 Mais on fait comme Escousse, on allume le réchaud²⁷⁴.

²⁷¹ Jean M. Goulemot, Daniel Oster, *op. cit.*, p. 133.

²⁷² La principale raison qui permet d'expliquer la mythification d'Escousse au détriment de celle de Lebras est littéraire. Avant de mettre fin à leurs jours, les deux jeunes hommes avaient écrit des lettres. Lebras s'est adressé à ses parents et se garde bien de mentionner le motif du suicide; il explique que sa mort prochaine est due à « [u]ne maladie cruelle, causée par un trop grand travail » (Anne Martin-Fugier, *op. cit.*, p. 198.) Escousse, au contraire, parle de son désespoir, met en scène son suicide, l'institutionnalise. Il écrit une première lettre au poète et chansonnier Béranger, qui « composa immédiatement sur la mort des deux garçons une chanson, *Le Suicide* » (*Ibid.*, p. 199.) On ne s'étonnera pas du fait que Béranger, qui reçut la lettre d'Escousse, consacre à ce « malheureux et intéressant jeune homme » un court texte qui précède *Le Suicide* et dans lequel il tente d'expliquer le processus qui mena Escousse au suicide. L'attention prodiguée à Escousse par Béranger est à l'origine de la fortune d'Escousse, non pas en tant qu'auteur mais en tant que modèle romantique du poète suicidé. Escousse écrivit une seconde lettre, pour la presse cette fois, où il écrit :

Je désire que les journaux qui annonceront ma mort ajoutent cette déclaration à l'article : Escousse s'est tué parce qu'il ne se sentait pas à sa place ici-bas, parce que la force lui manquait à chaque pas qu'il faisait en avant ou en arrière, parce que l'amour de la Gloire ne dominait pas assez son âme, si âme il y a. Je désire que l'épigraphe de mon livre soit : « Adieu, trop inféconde terre, / Fléaux humains, soleil glacé; comme un fantôme solitaire / Inaperçu j'ai passé! / Adieu, palmes immortelles / Vrai songe d'une âme de feu; / L'air manquait, j'ai fermé mes ailes, / Adieu! » (Cité par Anne Martin-Fugier, *ibid.*, p. 198-199.)

²⁷³ Anne Martin-Fugier, *op. cit.*, p. 199.

²⁷⁴ Alfred de Musset, *Poésies nouvelles*, *op. cit.*, p. 17.

Hégésippe Moreau, auteur d'un recueil intitulé *Les Myosotis* et qui mourra lui aussi misérablement, évoque le suicide d'Escousse, poète malheureux et incompris dans une capitale indifférente, « fosse ouverte où [il] disparût²⁷⁵. »

Corbière, qui s'acharne à traquer le romantisme jusque dans ses plus chers retranchements, s'attaque à cette martyrologie du poète incompris dans un poème au titre évocateur : *Un jeune qui s'en va*. Sa formule laconique et ironique « J'en ai lus mourir! » résume parfaitement « le caractère scripturaire de ce poncif qui fait de la mort de l'écrivain la conclusion naturelle du récit dans lequel il a tramé son existence imaginaire²⁷⁶. »

Moreau – j'oubliais – Hégésippe,
 Créateur de l'art-hôpital...²⁷⁷
 Depuis, j'ai la phtisie en grippe;
 Ce n'est plus même original.

— Escousse encor : mort en extase
 De lui; mort phtisique d'orgueil²⁷⁸.

Ce « – j'oubliais – » isolé entre deux tirets est typique de la pose corbiérienne : en affirmant avoir presque « oublié » Moreau, le poète prouve au contraire qu'il n'a cessé de penser à lui. Mais ce que cela dit, cruellement, c'est que toute cette mise en scène dramatique du poète souffrant ne signifie plus rien : « Ce

²⁷⁵ Moreau cité dans Anne Martin-Fugier, *op. cit.*, p. 224.

²⁷⁶ Jean M. Goulemot, Daniel Oster, *op. cit.*, p. 164.

²⁷⁷ Moreau, contrairement à Escousse, ne se suicide pas mais finit ses jours à l'hôpital dans la misère. Il sera à son tour transfiguré en emblème du poète de génie ignoré de la société : « Jérusalem a encore tué un prophète. Le génie fut la mission divine de celui-ci, la misère sa passion, l'hôpital son Golgotha [...] L'oubli, voilà la pierre dont vous l'avez lapidé; l'indifférence, voilà la croix où vous l'avez crucifié... » (Félix Pyat, extrait d'un article paru dans la *Revue du progrès* le 15 janvier 1839, cité par Anne Martin-Fugier, *op. cit.*, p. 223.)

²⁷⁸ « Un jeune qui s'en va », *O.C.*, p. 731.

n'est plus même original. » Escousse, « encor », n'est qu'un autre de ces « amants de la lune, / Guère plus morts qu'ils n'ont vécu. » La vanité explique le suicide dans une logique où « la mort devient le signe-écrivain privilégié du sacre²⁷⁹. »

Il n'est jamais question de suicide dans les *Amours jaunes* sans que quelque auteur appartenant à la martyrologie romantique ne soit évoqué puis caricaturé. La référence est automatique et le sonnet de « Paris » n'y échappe pas. Le suicide est abordé en passant par la pathétique *Nuit de mai* de Musset. Des « grands poètes » lus par le sujet lyrique qui sont énumérés dans le poème « Un jeune qui s'en va », Musset est le premier convoqué :

« - Décès : Rolla : - l'Académie -. » Le grand drame lyrique de « Rolla », qui s'empoisonne et meurt dans les bras de son amante après avoir dilapidé son héritage, aurait valu à Musset sa grande renommée et l'aurait conduit à l'Académie. Autrement dit, « *Décès* a ici des connotations plus administratives que nobles²⁸⁰ » : c'est *Rolla* qui est mort, pas Musset qui ne s'en porte que mieux. Ce poème à grand déploiement deviendra un classique de la mise en scène du génie incompris et Rimbaud, pour qui Musset est devenu en 1871 « quatorze fois excécrable [et] haïssable au suprême degré », fait grand cas de « Rolla » dans sa lettre dite *du Voyant* :

Tout garçon épicier est en mesure de débobiner une apostrophe Rollaque; tout séminariste en porte les cinq cents rimes dans le secret d'un carnet. À quinze ans, ces élans de passion mettent les jeunes en rut; à

²⁷⁹ Jean M. Goulemot, Daniel Oster, *op. cit.*, p. 157.

²⁸⁰ Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition critique d'Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, *op. cit.*, p. 117.

seize ans, ils se contentent déjà de les réciter avec cœur; à dix-huit ans, à dix-sept ans même, tout collégien qui a le moyen fait son Rolla, écrit un Rolla! Quelques-uns en meurent peut-être encore. Musset n'a rien su faire²⁸¹.

La Nuit de mai s'inscrit dans un cycle lyrique – *Nuit de décembre, Nuit d'août, Nuit d'octobre* – sur l'amour et la souffrance dans la destinée du poète. Il s'agit d'un dialogue entre le Poète et sa Muse, laquelle cherche à le consoler en affirmant la fécondité poétique du malheur :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux
Et j'en connais d'immortels qui sont de purs
[sanglots²⁸².

Elle compare le Poète malheureux à un « Pélican blanc » blessé, « Pêcheur mélancolique » se donnant lui-même en pâture pour ses fils affamés :

Pour toute nourriture il apporte son cœur.
Sombre et silencieux, étendu sur la pierre,
Partageant à ses fils ses entrailles de père,
Dans son amour sublime il berce sa douleur.

Mais de crainte de trop souffrir au milieu « de ce divin sacrifice », le Pélican met fin à ses jours :

Fatigué de mourir dans un trop long supplice,
Il craint que ses enfants ne le laissent vivant;
Alors il se soulève, ouvre son aile au vent,
Et, se frappant le cœur avec un cri sauvage,
Il pousse dans la nuit un si funèbre adieu
Que les oiseaux des mers désertent le rivage,
Et que le voyageur attardé sur la plage,
Sentant passer la mort, se recommande à Dieu.

Ce poème, véritable réservoir d'images et de motifs romantiques – la figure du poète plaintif, le suicide, la sensibilité

²⁸¹ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 253.

²⁸² Alfred de Musset, *Poésies nouvelles*, op. cit., p. 42.

exacerbée, le lyrisme éloquent, le dialogue entre le Poète et sa Muse, etc. — est une cible de choix pour Corbière qui se l'approprie et le défigure : tous les repères poétiques du texte de Musset sont brouillés, déplacés, ironisés.

À l'équivalence « Poète/Pélican blanc », Corbière substitue le duo « Bâtard/Bec-jaune ». Le pélican représente « l'amour paternel [...] et l'iconographie chrétienne en a fait un symbole du Christ²⁸³ »; le « Bec-jaune » désigne un jeune faucon pas encore dressé, toujours sauvage. Fils bâtard du « pêcheur mélancolique » mussetien, le « Bec-jaune » a du féroce, c'est « un bon oiseau de proie » presque aussi antilyrique que le « Rossignol de la boue » auquel se compare le poète ailleurs dans le recueil²⁸⁴. La pureté du « blanc » s'oppose à l'ambivalente couleur « jaune », qui évoque le solaire et l'infâme tout à la fois et rappelle le titre du recueil.

Chez Musset, la fin du Poète est tragique, sublime, funèbre. L'« adieu » du pélican, son « chant du cygne », la rime et l'homonymie le suggèrent, porte jusqu' « à Dieu ». Chez Corbière, la dernière scène est pitoyable : le 500 000^e Prométhée gâchera son dernier chant et ira mourir « En écorchant le chant du

²⁸³ Jean Chevalier (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 590. La représentation du pélican symbole de l'amour paternel est évidente dans le texte. Par contre, chez Musset, la figure du poète est alternativement celle du mage romantique, sorte d'écho de la symbolique christique évoquée par Chevalier dans son *Dictionnaire des symboles*, et du dandy désinvolte, comme c'est par exemple le cas de Rolla. Dans la *Nuit de mai*, la représentation divine du poète est mise de l'avant : ces vers, « Poète, prends ton luth, le vin de jeunesse / Fermente cette nuit dans les veines de Dieu », confondent sans ménagement « Poète » et « Dieu ». Il ne tient pas non plus du hasard qu'à la fin du récit de la Muse concernant le Pélican le mot « Dieu » soit immédiatement suivi de « Poète » : « Sentant passer la mort se recommande à Dieu / Poète, c'est ainsi que font les grands poètes. »

cygne ». Ce vers, qui dit que la poésie du nouveau venu sera lamentable jusqu'à la fin, énonce en fait un principe de la poétique corbiérienne : « la constante réversibilité de [s]a *sémiosis*²⁸⁵ ». Il s'agit de ravager le *champ du signe*, de jouer avec les mo[r]ts, de déjouer l'espace normalement assigné au signe. Il s'agit de mettre à mort le régime lyrique, le *chant* doit être engendré en l'« écorchant » ; l'enchantement romantique ne doit plus opérer directement mais faire retour en sous-mains, de façon inattendue. On retrouve toujours la présence d'une plainte, d'un « chant » à proprement parler, mais *déchanté*, versifié à rebours.

En transformant au tout dernier vers le « pêcheur mélancolique » mussetien en un « pêcheur à la ligne », c'est précisément ce que fait Corbière. Le suicidé de la *Nuit de mai* s'efface pour devenir un simple spectateur qui rappelle à son tour le « voyageur attardé sur la plage » du poème de Musset. Tandis que ce dernier, « sentant passer la mort, se recommande à Dieu », le pêcheur corbiérien est absorbé dans une activité insignifiante, il mine tout potentiel allégorique, relègue le sublime aux oubliettes.

²⁸⁴ « Le Crapaud », *O.C.*, p. 735.

²⁸⁵ Pierre Popovic, « Les villes de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 41.

CONCLUSION

L'objectif de notre étude était de comprendre et d'analyser les enjeux et les figurations du dialogue critique qu'entretiennent *Les Amours jaunes* avec les principales poétiques consacrées et les discours de légitimation propres au champ poétique contemporain de leur publication.

Pour ce faire, nous nous sommes d'abord intéressés aux seuils de l'œuvre. Nous avons montré que la publication des *Amours jaunes* chez *Glady Frères* est une stratégie éditoriale permettant à Corbière d'affirmer une position singulière dans le champ poétique de circuit restreint et que ce choix éditorial témoigne aussi de la perte de prestige du poétique dans le champ littéraire : publier *Les Amours jaunes* chez un éditeur pornographique rappelle, non sans ironie, que la poésie, au tournant des années 1870, « est tout à fait inutile : passée de mode²⁸⁶. » Le titre du recueil porte un coup fatal à l'œuvre maîtresse de Ronsard, *Les Amours*, et ce manque d'égards à l'endroit de la poésie lyrique indique que, d'entrée de jeu, Corbière se démarque des romantiques, qui en sont les derniers grands héritiers. Cependant, si le jaune du titre signale que les amours sont en décomposition, il symbolise aussi paradoxalement leur rayonnement, quelque blessés que soient ces amours. Il est

²⁸⁶ Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Éditions Mille et unes nuits, 1994, p. 74.

généralement admis par la critique que le poème liminaire des *Amours jaunes*, « Ça ? », renvoie à un art poétique plus ou moins déchiffrable, que Corbière se serait plu à embrouiller afin de mieux signaler sa volonté d'être, comme il l'écrit lui-même, un « poète contumace ». Dans un article récent, Pierre Popovic rejette cette conclusion et restitue le sens de ce poème obscur en mettant en valeur la façon dont « Ça ? » est en interaction dynamique avec la société et la littérature de son temps.

Dans le second chapitre de ce mémoire, nous avons disposé des données sur la vie et la carrière de Corbière, ainsi que sur le champ poétique français des années 1870. Ces indications ont permis de démontrer que Corbière, réputé indifférent aux moyens d'entrer en contact avec les milieux littéraires de son temps, ne cache pas son désir d'être lu et que *Les Amours jaunes*, salués dans deux revues prestigieuses l'année même de leur publication, sont rapidement découverts et estimés; Verlaine, qui consacre un article à Corbière dans *Les poètes maudits*, ne « découvre » pas *Les Amours jaunes* en 1884, il les redécouvre. La reconstitution du champ poétique montre que la poésie des *Amours jaunes* entre par infraction dans les principales poétiques en vue au tournant des années 1870, qu'elle se situe à la jonction de plusieurs textes, qu'elle fait fond sur une intertextualité critique, essentiellement négative.

L'analyse des sonnets regroupés sous le titre « Paris » occupe tout le troisième et dernier chapitre. Celui-ci a montré que les poèmes développent un discours de rupture et d'isolement en réaction aux débats esthétiques et institutionnels de leur temps. Le Paris de Corbière, sombre et sans vie, est essentiellement littéraire : le monde des lettres, dominé par le souci de la rentabilité et par la nécessité d'avoir des relations, est un véritable cul-de-sac institutionnel. Ce tableau désolant de la scène littéraire est achevé par la mise en scène d'un poète raté, d'un « Bâtard » sans père ni pairs, incapable de succès. Cette vision désenchantée du monde des lettres n'est toutefois pas « simplement noir[e] dans le noir²⁸⁷. » Une analyse de la facture rhétorique des sonnets nous a permis de démontrer que le « Bâtard », authentique dans un monde faux et déclassé, a de la valeur. Nous avons également signalé un rapport d'homologie entre le « Bâtard » et Corbière lui-même. Cette alliance, par la médiation du discours, témoigne de la position institutionnelle de Corbière dans le champ littéraire. Les sonnets de « Paris » sont exemplaires du « maniérisme corbiérien²⁸⁸ », c'est-à-dire d'une pose esthétique mettant de l'avant une poésie désinvolte et dérégulée qui, à l'examen, se révèle savante, surtravaillée, caractérisée par la recherche du double sens et du sous-entendu. Cette duplicité est une tactique permettant à Corbière d'effectuer une lecture critique de l'institution littéraire.

²⁸⁷ Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 110.

²⁸⁸ Voir Hugues Laroche, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, 218 p.

Nous nous sommes intéressé aux cas du Parnasse et du romantisme. L'étude du traitement des codes techniques et prosodiques révèle une critique sévère de l'académisme parnassien et des stratégies ayant permis l'hégémonie de ce groupe de poètes dans le champ poétique de circuit restreint dès la fin des années 1860. Enfin, tout le potentiel allégorique que traîne à sa suite le motif romantique du poète victime de la société, dont le suicide « devient le signe-écrivain privilégié du sacre », est miné, perd définitivement toute son éloquence, n'est plus bon qu'à être caricaturé.

Au cours de ce travail, de nombreuses questions n'ont été qu'esquissées et auraient mérité d'être approfondies. Il aurait été intéressant, par exemple, d'insister davantage sur la question complexe de la figure de l'écrivain dans la poétique corbiérienne. L'exemple du « Bâtard » n'est qu'un cas isolé permettant de faire voir à quel point la représentation du poète, dans *Les Amours jaunes*, est ambiguë. Tour à tour *chien*, *crapaud*, *mannequin*, *sourd*, *aveugle*, *oiseau*, *enfant maussade*, le poète se métamorphose continuellement au gré des textes mais il n'est cependant pas rare de le retrouver travesti en peintre, troquant la feuille pour la palette et la plume pour le pinceau. Cette analogie, chez un poète visiblement fasciné par le milieu artiste (le vocabulaire de l'atelier est omniprésent d'un bout à l'autre du recueil) est remarquable dans la mesure où *Les Amours jaunes* confondent dans un rapport fraternel et cordial le poète et le

peintre alors que, dans le champ culturel des années 1870-1880, les relations entre ces producteurs de biens symboliques sont tendues. En effet, la poésie est alors en perte de vitesse tandis que « la cote commerciale [des peintres] touche aux sommets²⁸⁹ » :

[A]ux yeux du poète, la carrière du peintre apparaît comme un miroir quelque peu idéalisé qui reflète ses propres ambitions et accuse par contraste sa condition d'être déshérité²⁹⁰.

Le rapport du poète et du peintre mériterait d'être examiné avec soin.

Dans un même ordre d'idées, une étude de la représentation des « Gens de mer » serait également très féconde. Le matelot corbiérien est à plus d'une reprise explicitement comparé au poète :

— Allez : à bord, chez eux, ils ont leur poésie!
Ces brutes ont des chants ivres d'âme saisie
Improvisés aux quarts sur le gaillard-d'avant...
— Ils ne s'en doutent pas, eux, poème vivant²⁹¹.

Une analyse comparative des caractéristiques propres au marin et au poète permettrait de rapprocher deux sources d'inspiration propres à la poétique corbiérienne qui sont habituellement jugées incompatibles : la Bretagne et Paris.

La thématization de l'argent, dont il a été brièvement question, est omniprésente dans tout le recueil des *Amours jaunes* (ainsi que dans les quelques proses laissées par Corbière, comme

²⁸⁹ Joël Dalançon, « Le Poète et le peintre (1870-1885) Les enjeux sociaux et culturels d'un face-à-face », dans *Romantisme*, n° 66 (1989-IV), p. 66.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 66.

²⁹¹ « Matelots », *O.C.*, p. 815.

« Le casino des trépassés »). Poétiquement atypique, ce traitement de l'argent constitue un élément distinctif de l'esthétique des *Amours jaunes*. Unir l'argent et la poésie crée une contradiction forte qui ouvre un espace de sens que l'écriture peut explorer, y trouvant des possibilités de polysémie peu habituelles. Elle permet au texte de dire ce que la poésie souvent tait, laissant ce domaine au roman, et par là de faire intervenir les registres du haut et du bas dans un genre qui, par tradition, exploite essentiellement les tons soutenus et élevés. Le traitement du motif de l'argent, chez Corbière, n'est pas sans rapport avec la « question sociale » si souvent traitée au XIX^e siècle et adaptée à la littérature par les romantiques. L'idéal philanthropique de ces derniers et le rictus fataliste de l'auteur des *Amours jaunes* paraissent irréconciliables.

En terminant, un mot sur le dernier poème de la section « Ça », « Épitaphe », qui suit « Paris » et que nous avons négligé jusqu'ici. Les tercets du huitième et dernier sonnet de « Paris » laissent planer un doute quant à l'avenir du « Bâtard » sur la scène littéraire :

Assez, n'est-ce pas ? va-t-en!
Laisse
Ta bourse – dernière maîtresse –
Ton revolver – dernier ami...

Drôle de pistolet fini!
Ou reste, et bois ton fond de vie,
Sur une nappe desservie...²⁹²

²⁹² « Paris », O.C., p. 709.

« Épitaphe » n'annonce pas, comme son titre semble l'indiquer, la mort du poète et, par métaphore, celle de sa propre parole poétique :

Ci-gît, – cœur sans cœur, mal planté,
Trop réussi, – comme raté.²⁹³

Plusieurs commentateurs ont déduit que, paradoxalement, le commencement des *Amours jaunes* est une fin, qu'au terme de la section liminaire « Ça », tout est dit : « le début tue l'histoire d'entrée de jeu, [...] le poète se fait le locuteur de sa propre disparition élocutoire²⁹⁴. » Rien n'est moins sûr en regard de la structure chiasmatisque d'*Épitaphe*, où « le commencement et la fin tourbillonnent dans des phrases dont la fin est aussi un commencement²⁹⁵. » Ces vers retournés sur eux-mêmes rappellent qu'« en rester à la lecture d'un échec totalement affirmé serait être dupe de la pose que Corbière signale avec tant d'insistance²⁹⁶. » Cette pose est activée par une poétique qui s'évertue, au-delà de l'évidente dichotomie des vers, à « fonder une esthétique du double sens²⁹⁷ », lisible à l'endroit comme à l'envers. Il faut être prudent et suspicieux quand le poète pose en

Artiste sans art, – à l'envers²⁹⁸

²⁹³ « Épitaphe », *O.C.*, p. 712.

²⁹⁴ Hugues Laroche, « Le Péritexte des *Amours jaunes* », *loc. cit.*, p. 101.

²⁹⁵ Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, *op. cit.*, p. 49.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 55.

²⁹⁷ Pierre Popovic, « Éléments pour une lecture sociocritique de *Ça* de Tristan Corbière », *loc. cit.*, p. 89.

²⁹⁸ « Épitaphe », *O.C.*, p. 711.

Il se discrédite mais en s'affirmant comme sujet dans son discrédit même. Au lieu de se proclamer poète génial et inspiré, cet « Artiste » se glorifie en se représentant comme un être raté, auteur d'une poétique irrecevable. Cette pose irrégulière est celle-là même du poète qui se dit

Pas poseur, - posant pour *l'unique*.

La pose de l'« *unique* » est celle du poète orgueilleux comme un paon étonnant, un

Oiseau rare - et de pacotille

Dont le chant libre a de particulier que le faux veut dire le vrai, et vice versa.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus primaire

A. *Objet d'analyse*

Cros, Charles, Corbière, Tristan, *Œuvres complètes*, édition établie [pour les textes de Corbière] par Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de Francis F. Burch pour la correspondance, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de la Pléiade », 1970, 1503 p.

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition critique établie par Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992, 514 p.

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition présentée par Alexandre Arnoux, Paris, Librairie Celtique, 1926, 298 p.

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition présentée par Serge Safran, Paris, Orphée/La Différence, 1989, 191 p.

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition établie par Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard, 1953, 300 p.

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, préface d'Henri Thomas, édition établie par Jean-Louis Lalanne, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, 311 p.

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, édition préfacée et établie par Alexandre Arnoux, Paris, Le Livre de Poche, 2003, 286 p.

B. *Autres textes littéraires*

Balzac, Honoré de, *Les Illusions perdues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Classique », [1974], 2001, 699 p.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, 353 p.

Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, 253 p.

Flaubert, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Éd. des Mille et une nuits, 1994, 95 p.

Gautier, Théophile, *Émaux et Camées*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, 277 p.

Hérédia, José-Maria de, *Les Trophées*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, 371 p.

Hugo, Victor, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, 1781 p.

Hugo, Victor, *Cromwell*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1961, 556 p.

Hugo, Victor, *Les Chants du crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les Ombres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1970, 444 p.

Lamartine, Alphonse de, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques* suivies de *Poésies diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, 471 p.

Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1929, 321 p.

Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985, 365 p.

Leconte de Lisle, *Articles, Préfaces, Discours*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, 265 p.

Musset, Alfred de, *Poésies nouvelles*, Paris, Éd. De Cluny, 1937, 275 p.

Queneau, Raymond, « *Hommage à Tristan Corbière* » dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/La Pléiade », 1989, 1699 p.

Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/La Pléiade », 1972, 1249 p.

Verlaine, Paul, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/La Pléiade », 1972, 1549 p.

II. Corpus secondaire

II.1 Ouvrages et articles concernant spécifiquement Tristan Corbière

A. Ouvrages consacrés entièrement à Tristan Corbière

Burch, Francis F., *Sur Tristan Corbière. Lettres inédites adressées au poète et premières critiques le concernant*, Paris, Nizet, 1975, 188 p.

Dansel, Michel, *Tristan Corbière, thématique de l'inspiration*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985, 285 p.

Laroche, Hugues, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, Vincennes, Presses Universitaire de Vincennes, 1994, 218 p.

Le Milinaire, André, *Tristan Corbière, la paresse et le génie*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1989, 198 p.

Martineau, René, *Tristan Corbière, essai de biographie et de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1904, 129 p.

Mitchell, Robert L., *Tristan Corbière*, Boston, Twayne Publishers, 1981, 161 p.

Rousselot, Jean, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », [1951], 1973, 210 p.

Sonnenfeld, Albert, *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, 221 p.

Thomas, Henri, *Tristan le dépossédé*, Paris, Gallimard, 1972, 188 p.

B. Dossiers spéciaux consacrés entièrement à Tristan Corbière

Catalogue d'exposition, *Tristan Corbière, poète en dépit de ses vers*, Morlaix, Presses de la Municipalité de Morlaix, 1995.

Dansel, Michel (dir.), « Spécial Tristan Corbière », dans *La Nouvelle tour de feu*, n° 11-12-13, 1985.

Collectif, « Tristan Corbière, poseur pour l'unique », dans *Tristan Corbière en 1995. Lire Les Amours jaunes 150 ans après la naissance du poète*, Morlaix, Comité Tristan Corbière/Bibliothèque de Morlaix, 1996, 160 p.

C. Ouvrages consacrés partiellement à Tristan Corbière

Gleize, Jean-Marie, « Le lyrisme à la question : Tristan Corbière », dans *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, 308 p.

D. Articles consacrés entièrement à Tristan Corbière

Buisine, Alain, « Sans rime ni marine », dans *Revue des sciences humaines*, tome XLIX, n° 177, janvier-mars 1980, p. 131-143.

Dansel, Michel, « Tristan Corbière et le lexique », dans *Vie et Langage*, n° 22, 1973, p. 602-611.

Laroche, Hugues, « En marge des *Amours jaunes* : le péritexte », dans *Poétique*, n° 104, novembre 1995, p. 411-428.

Leroy, Claude, « Jules Laforgue, auteur des *Amours jaunes* », dans *La Revue des sciences humaines*, tome L, n° 178, avril-juin 1980, p. 5-14.

Lindsay, Marshall, « The Versification of Corbière's *Les Amours jaunes* », dans *Publications of the Modern Language Association of America*, vol LXXVIII, 1963, p. 358-368.

Lunn-Rockcliffe, Katherine, « Voice-defying lyricism : Tristan Corbière's *Les Amours jaunes* », dans *French Studies*, vol. LVI, n° 2, avril 2002, p. 165-178.

Meitinger, Serge, « L'Ironie antiromantique de Tristan Corbière », dans *Littérature*, vol. XIII, n° 51, octobre 1983, pp. 41-58.

Mitchell, Robert L., « Corbière, Hélas! : a case of *antirayonnement* », dans *The French review*, vol. LI, n° 3, February 1978, p. 361-367

Mitchell, Robert L., « The Muttet fiddle : Tristan Corbière's *I Sonnet as Ars(Im)poetica* », dans *The French Review*, vol. 1, octobre, 1976, p. 31-42.

Popovic, Pierre, « Les villes de Tristan Corbière », dans *Études françaises*, vol 27, n° 3, 1992, p. 37-50.

Popovic, Pierre, « Éléments pour une lecture sociocritique de *Ça de Tristan Corbière* », dans *Québec français*, n° 92, hiver 1994, p. 84-91.

Turnell, Martin, « Tristan Corbière : The Resurrection of a Poet », dans *The Louisiana State University Quarterly*, vol XIII, n° 3, July 1977, p. 518-553.

II.2 Théorie et critique littéraires

Angenot, Marc, 1889 *Un état du discours social*, Longueuil, Éd. Du Préambule, coll.« L'Univers du discours », 1989, 1167 p.

Marc Angenot, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1986, 202 p.

Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1997, 224 p.

Badesco, Luc, *La Génération poétique de 1860*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, 980 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, 471 p.

Baudelaire, Charles, *L'Art romantique*, Paris, GF-Flammarion, 1968, 440 p.

Baudelaire, Charles, *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », [1976], 1992, 755 p.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1992, 284 p.

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 1989, 970 p.

Biron, Michel, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », dans *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991, p. 11-24.

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1989, 558 p.

Bourdieu, Pierre, « Le marché des biens symboliques », dans *L'Année sociologique*, vol. XXII, 3^e série, 1971, p. 49-126.

Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Le livre de Poche, 1966, 445 p.

Chambers, Ross, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Librairie José Corti, 1987, 241 p.

Dalançon, Joël, « Le Poète et le peintre (1870-1885). Les enjeux sociaux et culturels d'un face-à-face », dans *Romantisme*, n° 66, 1989, pp. 61-73.

Décaudin, Michel, « Préface », dans *Anthologie de la poésie française du XIX^e siècle. Tome 2 : de Baudelaire à Saint-Pol-Roux*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 7-26.

Diaz, José-Luis, « L'Artiste romantique en perspective », dans *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 5-23.

Diaz, José-Luis, « Le dandysme littéraire après 1830, ou la badine et le parapluie », dans *Romantisme*, n° 72, 1991, p. 31-47.

Dotoli, Giovanni, *Autobiographie de la douleur : Léon Bloy écrivain et critique*, Paris, Klincksieck, 1998, 348 p.

Dubois, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Labor/Nathan, 1986, 188 p.

Duchet, Claude, *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, 223 p.

Edwards, Peter J., « La revue *L'Artiste* (1831-1904). Notice bibliographique », dans *Romantisme*, n° 67, 1990, p. 111-117.

Friedrich, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, 302 p.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, coll.« Points », 1987, 426 p.

Genre, André, *Le sonnet en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, 264 p.

Goulemot, Jean-Marie, Oster, Daniel, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, Paris, Minerve, 1992, 196 p.

Grojnowski, Daniel, « Rire en poésie : parodistes, fumistes, fantaisistes », dans *Tangence*, n° 53, décembre 1996, p. 13-27.

Martin-Fugier, Anne, *Les Romantiques 1820-1848*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1998, 420 p.

Oehler, Dolf, *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1996, 465 p.

Popovic, Pierre « Paulin Gagne, le poète qui faisait rire de lui », dans *Tangence*, No. 53, décembre 1996, p. 76-101.

Ponton, Rémy, « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'Exemple du Parnasse », dans *Revue française de sociologie*, vol. XIV, 1973, p. 211-220.

Rieger, Dietmar, « Ce qu'on voit dans les rues de Paris : marginalités sociales et regards bourgeois », dans *Romantisme*, n° 59, 1988, p. 19-29.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, coll.« Folio/Essais », [1948], 1985, 374 p.

Soupault, Philippe, « Fourmillante cité, cité pleine de rêves » dans *Baudelaire*, Paris, Hachette, coll. « Génies et réalité », 1961, p. 130-145.

Zielonka, Anthony, « Les préfaces, prologues et manifestes des *Petits romantiques* » dans *Romantisme*, n° 59, 1988, p. 71-81.

II.3 Ouvrages divers

Ambrière, Madeleine, (dir.), *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 637 p.

Chevalier, Jean, (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, 844 p.

Collectif, *Histoire générale de la presse française, Tome II (1815-1871)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, 756 p.

Démier, Francis, *La France du XIX^e siècle, 1814-1914*, Paris, Seuil, coll. « Points/histoire », 2000, 602 p.

Gleize, Jean-Marie, *La Poésie. Textes critiques XIV^e - XX^e siècle*, Paris, Larousse, coll. « Textes essentiels », 1995, 674 p.

Jarrety, Michel, (dir.), *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 896 p.

Larousse, Pierre, *Le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Nîmes, Lacour, 1991.

Lefrère, Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001, 1242 p.

Place, Jean-Michel, Vasseur, André, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions de la Chronique des lettres françaises, 1973, 543 p.

Poulliart, Raymond, *Le Romantisme 1869-1896*, Paris, Arthaud, 1968, 336 p.

Seigel, Jerrold, *Paris bohème 1830-1930*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1991, 419 p.

Tadié, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Bordas, 1970, 146 p.



Faint, illegible text or markings at the bottom right corner of the page.