Document generated on 09/25/2024 8:04 a.m.

Québec français

L'intervention du texte
Eléments pour une lecture sociocritique de « Ça » de Tristan Corbière

Pierre Popovic

Number 92, Winter 1994

Littérature, société

URI: https://id.erudit.org/iderudit/44490ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)
1923-5119 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Popovic, P. (1994). L'intervention du texte : eléments pour une lecture sociocritique de « Ça » de Tristan Corbière. *Québec français*, (92), 84–91.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'INTERVENTION DU TEXTE

Éléments pour une lecture sociocritique de « Ça » de Tristan Corbière

Loin d'être une discipline unidirectionnelle, fondée sur une stricte unicité de méthode et d'intention, la sociologie littéraire - ou sociocritique [1] constitue un espace diversifié de recherches réunies par des axiomes, des postulats, des hypothèses et des visées variés mais néanmoins connexes, corrélés, compatibles. Distincte d'une sociologie externe qui s'intéresse prioritairement aux effets d'institutions ou de champs, à la constitution et aux rôles et fonctions des instances de légitimation et de consécration des œuvres, à leurs modes de production, de diffusion et de consommation, la sociocritique se donne le texte littéraire lui-même comme objet d'étude. Son projet est de rejoindre *la socialité du texte*, c'est-à-dire de comprendre et de penser la participation du texte aux jeux de concurrence, d'offre et de demande, de nécessité et de hasard qui président à l'émergence des représentations sociales et des visions du monde qui lui sont contemporaines ; elle cherche donc à voir comment un texte littéraire compose et dialogue avec les énoncés, les discours, les images par lesquels une société se représente à elle-même les façons dont elle lit son passé, dont elle dispose de ce qu'elle croit être, dont elle se projette dans l'avenir. Deux principes de base forment le socle de ce projet : le premier affirme que les pratiques discursives et textuelles sont des produits socio-historiques, qu'elles sont donc relatives et variables selon les états de société considérés ; le second que le texte de littérature n'est pas un singleton cloîtré, bouclé sur et par son immanence, qu'il n'est pas une « surface fermée » comme disait André Belleau, mais qu'il est en relation de perméabilité et en interaction constante avec les formations discursives circulant autour de lui. Ce second principe, consécutif au truisme que la littérature se fait avec des mots, implique que la sociocritique actuelle a souci de l'idée que « le social » n'est pas un donné naturel ou empirique auquel il serait possible de rapporter sans plusieurs médiations « le littéraire », elle tient au contraire que « le social » (le contexte) n'advient à la connaissance que sous des formes déjà instituées et constituées, que sous la forme de mises en discours spécifiques. Ces mises en discours composent dès lors le hors-texte auquel sera rapporté le texte. Ainsi que le montrent tous les travaux récents d'importance, qu'il s'agisse de ceux de Marc Angenot sur le discours social, de Claude Duchet sur les sociogrammes, de Régine Robin sur l'efficace des procédures de d'esthétisation et de textualisation, de Pierre V. Zima sur l'absorption et la transformation de sociolectes par le texte littéraire, d'Alain Viala sur la constitution d'un *lecteur supposé* par les textes, de nombreuses voies sont ouvertes à partir de ces préalables théoriques. Mais, que la sociocritique se développe ainsi *du côté* de l'analyse de discours, de la sémantique historique, d'une théorie esthétique générale, de la sociolinguistique ou des études de réception, quintuple voisinage auquel renvoient les cinq exemples précités, il reste : premièrement qu'elle conçoit texte et hors-texte dans un continuum discursif ; secondement qu'elle fera toujours reposer ses analyses sur une étude interne, sur une lecture *in vivo* du texte (laquelle se soutiendra de méthodes éprouvées, empruntées à la narratologie, à la sémiotique, à la rhétorique, etc.). En ce sens, elle peut, si nécessaire, bénéficier des procédures d'objectivation (carrière et origine des écrivains, lieux et modes d'édition, etc.) de la sociologie externe, mais elle ne s'intéressera à elles que dans la mesure où, d'une part, elles agissent quelque peu sur la teneur même du texte, et où, d'autre part, l'on aperçoit que le procès de sens engendré par *la mise en texte* dépasse les simples effets d'institution ou de champ.

Tristan Corbière par lui-même. Petit Larousse, 1986.

par Pierre POPOVIC *

MÉTHODOLOGIE

Consacré au poème « Ça » de Tristan Corbière [2], l'exemple d'analyse (très partielle) qui suit tente de rendre raison des principaux éléments de la mise en poème et de tirer de là des conclusions provisoires sur l'ensemble de la poétique corbiérienne et sur la façon dont elle se relie au discours social environnant. Hiérarchisant des éléments théoriques empruntés à la théorie du discours social, aux méthodes d'analyse interne du poème (sémiotique, rhétorique, poétique), à la poétique historique et à la sociologie de la littérature, cette lecture vise à rendre compte de *l'intervention du texte* au sein du discours social dont il émerge et est partie prenante. Le choix de ce terme d'intervention appelle quelques remarques. Apparu dans divers champs depuis une trentaine d'années — chez les institutionnalistes des organisations socioculturelles (Lourau, Lapassade, Authier, Castoriadis, Hess) ; sous la forme du « théâtre d'intervention » dans le domaine théâtral ; sous les dénominations « installation » et « intervention sur le lieu » en arts plastiques — le terme d'« intervention », unissant le sentiment d'un inévitable « déjà-là » et un vecteur de transformation active, est apte à désigner maintes pratiques sociales et esthétiques modernes et contemporaines. L'adapter à la critique des textes revient sur le plan méthodologique à disposer de données sur la carrière de l'auteur, sur l'état du champ poétique où il vient s'inscrire et sur les grands débats socio-discursifs en jeu au moment où il écrit, puis à procéder à une étude comportant plusieurs aspects :

1 - le texte est une intervention sur les lieux propres d'une tradition littéraire, laquelle, en l'occurrence, est celle des poétiques d'auteur et, par-delà celle-ci, des arts poétiques traditionnels dont elles sont l'avatar ;

2 - le texte est une intervention dans un espace institutionnel, il est en interaction avec les discours de légitimation qui dominent ou minent la scène littéraire; dans le cas d'une poétique d'auteur comme celle-ci, le poème 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 internes ;

3 - même s'il exhibe une autoréflexivité résolue, ce poème est traversé par un nœud d'intertextes et d'interdiscours qu'il s'agit, dans la mesure du lisible, de faire voir. On s'intéressera donc à tout ce qui relève de la citation au sens large, de l'allusion à la nomination d'emblèmes, ainsi qu'aux lieux communs, aux idéologèmes, à tout ce qui indique le compromis du texte avec les discours sociaux environnants ;

4 - il s'agit enfin de porter attention à la facture rhétorique du texte, à ses redondances et à ses surcharges autant qu'à ses ellipses, aux métaboles principales qu'il fait donner, à ses ruptures et à ses inconséquences comme à ses jeux de signifiant et de rythme, et de déterminer par là son intervention esthétique propre et d'en évaluer la portée.

Il convient bien sûr d'articuler ces différents vecteurs méthodologiques, d'aller constamment d'un palier à l'autre de l'analyse afin de mettre en évidence le travail effectué par le texte sur les représentations et les discours sociaux. Sur un plan plus immédiatement pédagogique, l'une des bonnes façons de s'y prendre afin d'attirer dès l'abord l'attention des étudiants sur les effets de la mise en poème consiste à leur fournir une version non organisée, non figée du texte, sous une forme cursive, linéaire et sans relief [3], puis à leur demander de disposer le texte sur la page à leur façon ; une discussion sur les différentes versions ainsi obtenues conduit inévitablement à des arguments poétiques et sémiotiques très intéressants. Une première approximation de ce que sera, à terme, l'étude du poème, sous forme rédigée, pourrait être la suivante.

TRISTAN CORBIÈRE

Tristan Corbière est le nom de plume d'Édouard-Joachim Corbière, fils d'Édouard Corbière, ancien marin et aventurier, notable breton, auteur de romans maritimes à succès dont, entre autres, *Les trois pirates* (1838), *Tribord et bâbord* (1840), *Cric-Crac* (1846), *Le négrier* (1832). Le fils n'est pas à l'image du père et Corbière, le poète, n'arrêtera pas de l'écrire : on l'a raté. Atteint d'un rhumatisme articulaire qui lui confère une laideur qu'il se complaît à aggraver, il n'a pas la prestance virile et marinière de son géniteur. Loin d'être un romancier célèbre, il n'est que poète méconnu, pire : inconnu — maudit dira un Verlaine converti, qui aurait préféré qu'il conserve son prénom chrétien plutôt que d'en prendre un qui respire le paganisme. Au lieu d'être prolifique (dans tous les sens du terme), il ne publie qu'un seul recueil dans l'indifférence générale, recueil qui, de surcroît, est édité non pas à compte d'auteur mais à compte de père d'auteur, car c'est le notable paternel qui régla la facture. En se saisissant d'un prénom légendaire, le fils prend une relative revanche publique et se ravale la façade. *Tristan*, bien sûr, on l'a souvent souligné, est le prototype de l'amoureux tragique et Corbière sublime en se l'annexant son amour problématique pour celle qu'il appelle Marcelle, parce qu'il « cherche une rime en elle », et qui s'appelait Herminie de son nom de comédienne, Armida-Joséphina Cuchiani pour l'état civil.

Il est de notoriété critique que le *Tristan* de Béroul et de Thomas a le vent en poupe dans la seconde moitié du XIXe siècle : l'influence du *Tristan und Isolde* de Wagner y est pour beaucoup, les traductions de Thomas ou les tentatives de Joseph Bédier pour recomposer le roman primitif le seront tout autant, et cette vogue touchera entre autres Verlaine et Rimbaud, avant d'atteindre Maeterlinck dans *Pelléas et Mélisande* (1893) et jusqu'au Claudel du *Partage de midi* (1906).

Mais il faut lire Tristan Corbière d'un seul tenant. Corbière est breton et le prénom qu'il se donne rapatrie le héros légendaire celtique, ce haut personnage de ce que la philologie nomme la « matière de Bretagne », dans l'air du temps. Tout lecteur des *Amours jaunes* sait que Corbière, le poète, est celui qui prend *pour un trait le mot très* (« Épitaphe ») et sait par suite que Corbière a lu son patronyme de façon noire, comme la marque ironique d'une vie dont le but ultime mais toujours déjà là, en puissance et en impuissance, est la mise en bière du corps.

En se surnommant Tristan Corbière, il se disait de la sorte *triste en Corbière*, triste en lui-même, triste sous l'apparence, à l'image non du père mais de celle qu'il appelle son « enfant » : sa propre poésie. Le nom de plume télescope donc l'un des plus célèbres emblèmes du lyrisme et la mort, retrouvant un lieu commun du romantisme que la modernité continue à travailler, mais à l'intérieur du langage même. Par le choix de Tristan, Corbière fait abruptement revenir le plus lointain dans le proche, et le plus ancien dans un présent marqué aux sceaux de la contingence et de la caducité. Le nom de plume constitue dès lors l'une de ces monades à deux faces, lestée de deux valences aussi inséparables qu'un recto et qu'un verso et dont l'une travaille l'autre, il est à lui seul le lieu de ce que Walter Benjamin nomme une dialectique à l'arrêt, au repos [4].

« ÇA »

Le titre du recueil est noué de la même corde. De nombreuses hypothèses ont été lancées à son sujet et d'aucunes sont désespérantes, lorsqu'elles avancent par exemple que perceraient ici un souvenir des *Rayons jaunes* de Joseph Delorme, alias Sainte-Beuve, là un souvenir de La Landelle [5]. Deux interprétations apparaissent autrement satisfaisantes. La première rapproche ce paratexte de l'expression « rire jaune », et ce rire pour ne pas pleurer, constant dans toute la poétique corbiérienne, ce rire du dépité, ce rire jaune est le rire même de la modernité. La seconde se souvient avec Michel Butor que « les « romans parisiens » de la deuxième partie du XIXe siècle portaient des couvertures jaunes et [que] cette couleur avait une signification maudite, indécente [6].» Or, Corbière a fait paraître *les Amours jaunes* chez les frères Glady, curieux et presque vilains

ÇA ?

What ?...

SHAKESPEARE

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

Un poëme ? — Merci, mais j'ai lavé ma lyre.
Un livre ? — ... Un livre, encor, est une chose à lire !...
Des papiers ? — Non, non, Dieu merci, c'est cousu!
Album ? — Ce n'est pas blanc, et c'est trop décousu.

Bouts-rimés ? — Par quel bout ?... Et ce n'est pas joli !
Un ouvrage ? — Ce n'est poli ni repoli.
Chansons ? — Je voudrais bien, ô ma petite Muse !...
Passe-temps ? — Vous croyez, alors, que ça m'amuse ?

— Vers ?.. vous avez flué des vers... — Non, c'est heurté.
— Ah, vous avez couru l'Originalité ?...
— Non... c'est une drôlesse assez drôle. — de rue —
Qui court encor, sitôt qu'elle se sent courue.

— Du *chic* pur ? — Eh qui me donnera des ficelles !
— Du haut vol ? Du haut-mal ? — Pas de râle, ni d'ailes !
— Chose à mettre à la porte ? — ...Ou dans une maison
De tolérance. — Ou bien de correctiosn ? —Mais non !

— Bon, ce n'est pas classique ? À peine est-ce français !
— Amateur ? — Ai-je l'air d'un monsieur à succès ?
Est-ce vieux ? — Ça n'a pas quarante ans de service...
Est-ce jeune ?— Avec l'âge on guérit de ce vice.

...*ÇA* c'est naïvement une impudente *pose ;*
C'est ou ce n'est pas *ça :* rien ou quelque chose...
— Un chef-d'œuvre ? — il se peut : je n'en ai jamais fait.
— Mais, est-ce un huron, du Gagne, ou du Musset ?

— C'est du... mai j'ai mis là mon humble nom d'auteur.
Et mon enfant n'a pas même un titre menteur.
C'est un coup de raccroc, juste ou faux, par hasard...
L'Art ne me connaît pas. Je ne connaît pas l'Art.

Préfecture de police, 20 mai 1873.

PARIS

Bâtard de Créole et Breton,
Il vint aussi là — fourmilière,
Bazar où rien n'est en pierre,
Où le soleil manque le ton.

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

Là, sa pauvre Muse pucelle
Fit le trottoir en *demoiselle,*
Ils disaient : Qu'est-ce qu'elle vend ?

— Rien. — Elle restait là, stupide,
N'entendant pas sonner le vide
Et regardant passer le vent...

*

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

— Non, petit, il faut commencer
Par être grand — simple ficelle —
Pauvre : remuer l'or à la pelle ;
Obscur : un nom à tout casser !...

Le coller chez les mastroquets,
Et l'apprendre à des perroquets
Qui le chantent ou qui le sifflent...

— Musique ! — C'est le paradis
Des mahomets et des houris,
Des dieux souteneurs qui le giflent !

bonshommes, éditeurs de littérature graveleuse et « parisienne ». Dès le titre du recueil, le lyrisme — *les Amours* (on songe à Ronsard bien sûr) — est grevé d'un doute, sinon d'un stigmate, est affronté à du jaune, à du dégradé, à de la ville, il se voit maintenu mais informé ou déformé par le rictus de la modernité.

De ces premiers éléments, la critique corbiérienne a généralement conclu à la « modernité » du poète des *Amours jaunes*, à l'exemple de Michel Dansel dans *Langage et modernité chez Tristan Corbière* [7] ou d'André le Milinaire dans *Tristan Corbière. La paresse et le génie*, elle a situé l'esthétique du poète breton dans l'orbe d'une critique acide du lyrisme, mettant « le lyrisme à la question » selon la belle expression utilisée par Jean-Marie Gleize dans l'un de ses essais [8]. L'examen du poème « Ça », second poème du recueil après l'envoi liminaire « À Marcelle », laisse entendre que les choses sont un peu plus compliquées que cela, un peu plus intriquées que cela, et que ces lectures ne mettent pas réellement en valeur le travail auquel l'écriture corbiérienne se livre, particulièrement lorsque, à l'exemple de Michel Dansel, elles reconduisent sous cape une opposition statique entre le romantisme et la modernité, réélisant en sous-mains cette dernière au rang de simple critère esthétique valorisant.

Ce poème, tout à fait typique de la manière corbiérienne, donne à lire :

a) 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 statique ;

•

« Je voudrais que la rose, — Dondaine ! »
« Fût encore au rosier, — Dondé ! »

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

L'Incompris couche avec sa pose,
Sous le zinc d'un mancenillier;
Le Naïf *« voudrait que la rose,*
Dondé! fût encore au rosier ! »

« La rose au rosier, Dondaine ! »
— On a le pied fait à sa chaîne.
« La rose au rosier »... — Trop tard ! —

« La rose au rosier »... — Nature !
— On est essayeur, pédicure,
Ou quelqu'autre chose dans l'art !

•

J'aimais... — Oh, ça n'est plus de vente !
Même il faut payer : dans le tas,
Pioche la femme ! — Mon amante
M'avait dit : « Je n'oublirai pas...»

... J'avais une amante là-bas
Et son ombre pâle me hante
Parmi des senteurs de lilas...
Peut-être Elle pleure... — Eh bien : chante,

Pour toi seul, ta nostalgie,
Tes nuits blanches sans bougie...
Tristes vers, tristes au matin !...

Mais ici : fouette-toi d'orgie !
Charge ta paupière rougie,
Et sors ton grand air de catin !

C'est la bohème, enfant : Renie
Ta lande et ton clocher à jour,
Les mornes de ta colonie
Et les *bamboulas* au tambour.

Chanson usée et bien finie,
Ta jeunesse... Eh, c'est bon un jour !...
Tiens : — C'est toujours neuf — calomnie
Tes pauvres amours... et l'amour.

Évohé ! ta coupe est remplie !
Jette le vin, garde la lie...
Comme ça. — Nul n'a vu le tour.

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

•

Évohé! fouaille la veine ;
Évohé ! misère : Éblouir !
En fille de joie, à la peine
Tombe, avec ce mot-là — Jouir !

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

Va : tréteaux, lupanars, églises,
Cour des miracles, cour d'assises :
— Quarts-d'heure d'immortalité !

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

Donc, *la tramontane* est montée :
Tu croiras que c'est arrivé !
Cinq-cent-millième Prométhée,
Au roc de carton peint rivé.

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

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 ligne.

•

Tu ris. — Bien ! — Fais de l'amertume.
Prends le pli, Méphisto blagueur.
De l'absinthe ! et ta lèvre écume...
Dis que cela vient de ton coeur.

Fais de toi ton oeuvre posthume.
Châtre l'amour... l'amour — longueur !
Ton poumon cicatrisé hume
Des miasmes de gloire, ô vainqueur !

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...

b) qu'il constitue une poétique d'auteur, ou, si l'on veut, un art poétique par défaut, qu'il est pleinement inscrit dans les débats esthétiques de son temps et qu'il porte la trace de la position institutionnelle occupée par Corbière dans le champ littéraire du début des années soixante-dix ;
c) que, à l'inverse de ce que pourrait avancer une lecture qui clôturerait le texte sur lui-même ou l'enfermerait dans la seule série littéraire, cette poétique d'auteur s'élabore, se fabrique, s'écrit à l'aide de fragments discursifs empruntés à la rumeur ambiante ; en d'autres termes, une analyse interdiscursive permet de mettre en relief les segments que le poème happe dans le discours social de la modernité émergente ;
d) enfin, que cette poétique ne se contente pas de reconduire ces éléments doxiques, mais qu'elle tente d'imaginer le moyen pour se déprendre de la doxa, qu'elle parvient à faire trembler, selon le beau mot de Barthes, l'hégémonie doxique, et même qu'elle propose un contrat de lecture à partir du point aveugle de la doxa de 1873.

Il suffit de laisser courir les yeux sur la page pour les apercevoir, les mots du moderne : *essayé, pillé, payé, décousu, heurté, originalité, de rue, courut, succès, impudente, faux, par hasard, pas joli.* Le même regard balayeur perçoit sans peine que la plus grande partie du texte fonctionne sur le mode d'une négativité ostensible, martelée de *je n'ai pas, je n'ai jamais, ce n'est pas* (plusieurs fois), *Non, Mais non!* , etc., négativité qui se mue dans les deux derniers quatrains en incertitude ou en alternative : *C'est ou ce n'est pas ça ; rien ou quelque chose, juste ou faux*, mais qui persiste *in fine* lors même que le sujet s'affirme avec fermeté : *Je ne connais pas l'Art.* Mais il suffit de se pencher de plus près sur les vers pour apercevoir que cette négativité 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 », *je n'ai pas couru l'Originalité* fait entendre que je ne me préoccupe pas de faire du neuf pour la bonne, et ... moderne, raison que le neuf une fois réalisé *court encore*, est déjà du passé et dépassé. Les mots qui évoquent le lyrisme et le romantisme parsèment le poème eux aussi : *lyre, petite muse, pose, ceci n'est pas classique*, il y a également *Musset* qui est nommé, et auquel fait contrepoids *Paulin Gagne*, qui, lui, est le farfelu à la mode. À l'instar du moderne qui semble donc retourné contre lui-même, ces éléments lyriques sont relativisés, ou carrément repoussés. Le premier vers du second quatrain :

Un poëme ? — Merci, mais j'ai lavé ma lyre.

le montre assez, lui qui 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. Quant à la réponse : *j'ai lavé ma lyre*, elle suggère ou que cette lyre a totalement disparu (comme on dit: j'ai lavé la tache), ou que ladite lyre a été dépoussiérée, rendue propre (comme on dit : j'ai lavé la nappe), ou que cette lyre a été violemment invectivée voire battue (sens argotique) - ou bien encore, ce que soutiendra la présente lecture, elle laisse possible et lisible toute cette accrétion de sens à la fois.

Néanmoins, en dépit de qui vient d'être dit au sujet d'une modernité retournée contre elle-même et d'un romantisme ici et là éreinté, il faut pourtant bien convenir que, à d'autres égards, les constats sont inverses. La modernité de ce texte en effet est patente, elle tourne aurait dit Galilée. Elle s'annonce en haut de forme, dès le titre du poème, lequel implique une réification du poétique qui semble le comble de la perte d'aura. Elle transparaît dans la dérision de l'épigraphe qui attribue à Shakespeare le mot d'auteur le plus creux, le plus dérisoire qui se puisse concevoir. Plus encore, elle se donne à lire dans le rythme du texte, dans cette saccade heurtée qui énerve les vers (*c'est heurté*, assurément), dans la forme interrogative (« l'art moderne n'est plus une évidence », dira Adorno) dans ces balafres et ces cicatrices déformantes que cautérisent les tirets, les points de suspension, d'exclamation ou d'interrogation. Elle se met en scène dans l'autoréflexivité performante du texte, se mime dans la vitesse élocutoire des vers : il traîne ici 177 monosyllabes sur 276 mots, soit 64 % (il faudra attendre Normand de Bellefeuille et *Cold cuts un/deux* pour abattre ce record). Quant au romantisme, plusieurs de ses mots d'ordre ou de ses manies sont maintenus : l'adresse à la Muse, le goût pour les *chansons*, la posture du sujet solitaire méconnu, le dodécasyllabe, la rime, et il n'est pas anodin que ce poème aux pas heurtés se termine par un alexandrin tonitruant, césuré comme le souhaitent tous les bons manuels, bouclé dans une symétrie chiasmatique que n'aurait pas reniée Victor Hugo.

MODERNITÉ SÉLECTIVE ET ROMANTISME SÉLECTIF

On pourrait donc parler en première analyse d'une modernité sélective et d'un romantisme sélectif, enlacés l'un à l'autre. L'examen de l'autoréflexivité du poème permet de préciser ce rapport. Ce texte est une poétique d'auteur. Le *poëme* — ou le recueil *les Amours jaunes* — n'est pas seulement le thème du poème. En fait, le *poëme, ce que c'est ou ce que ce n'est pas* un *poëme*, est le motif qui détermine tout le processus de sémantisation de ce texte. En termes plus techniques, en termes rhétoriques, ce texte est suractivé par une hyperisotopie logos — caractérisée en surface par un orthosémème clairement littéraire, indiqué par les mots : *essais, volume, copie, poëme*, etc. —, et cette isotopie surabondante permet de relire tout le texte à l'aune de son propre réseau sémique. Lorsque Corbière écrit : *Ce n'est pas blanc*, il dit vrai : en effet, ce ne sont pas des vers blancs. Quand il écrit: *Trop broché pour être relié*, il affirme certes que ce recueil n'est qu'une brochure et ne mérite pas les reliures que les éditeurs réservent aux livres sérieux, mais il désigne tout autant son propre texte, qui est *trop broché*, c'est-à-dire composé avec trop de vitesse pour permettre une lecture liée (comme on dit: brocher une comédie ou un couplet). Quand il refuse que cette *chose* soit à mettre dans une maison de correction, il avance que toutes les corrections nécessaires ont été apportées, que cette épreuve n'a nul besoin de correcteur. Et ainsi de suite (l'expression *jamais pillé* signale dès lors une dénégation de l'intertexte).

Il s'agit donc bien d'une poétique d'auteur, puisque Corbière décrit sa manière, décrit sa griffe. D'ailleurs, comme toutes les poétiques d'auteur, celle-ci est signée. Quand un poète écrit ces deux vers :

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

il faut le croire. Ces deux vers contiennent en effet l'anagramme de Tristan Corbière.

Le vers clef de cette poétique est le troisième de la dernière strophe :

C'est un coup de raccroc, juste ou faux, par hasard ...

Sur le *juste ou faux*, qui rappelle un autre vers des *Amours jaunes* : *Ses seuls vrais furent ses vers faux*, je reviendrai tout à l'heure. Le *par hasard* désigne la libre association des signifiants, et ce hasard, dans lequel Breton reconnaîtra un précurseur, est bel et bien une *petite Muse* qui n'a plus guère de rapport avec l'inspiration transcendante, la fureur, l'enthousiasme ou la raison des poétiques antiques et classiques. *C'est juste un coup de raccroc* : toute l'esthétique de Corbière est effectivement *un coup de raccroc*, c'est-à-dire un coup d'arrêt, mais actif, et qui ne peut mieux se définir que par un pastiche de Rimbaud : la poétique corbiérienne, c'est de la modernité accrochant le romantisme, et, réciproquement, c'est du romantisme raccrochant la modernité, *ET TIRANT*. Dans cet étirement, qui tient autant de l'union que de la tension, *les Amours jaunes* à la fois épuisent le romantisme à l'épreuve de leurs secousses et de leurs à coups, et portent la contradiction et la négation dans le lieu par excellence de la contradiction et de la négation, le moderne. Mais loger sa veine à l'enseigne de cette contention, qui réunit *du huron, du Gagne* et *du Musset*, triplet homologue de celui qui aligne le naïf, l'impudence et la pose, n'est pas chose facile, ni chose courante. Le coup de raccroc est aussi un coup raté, comme on dit dans le langage sportif : « un but de raccroc » :

Trop réussi, — comme raté [1]

LA POÉTIQUE CORBIÉRIENNE

Ce coup d'arrêt porté avec cran, et soutenu par une rhétorique à la redresse, comporte certainement une dimension conservatrice, et on se souviendra que Corbière a commis quelques caricatures anticommunardes. Mais il ne se résume pas à cela. Le poème intègre à sa facture toute une série d'éléments doxiques qu'il puise à même la rumeur sociale, dont les mots du temps, précédemment cités, que le texte épingle (l'originalité, le succès, etc.). Mais la pression du discours social se reconnaît plus encore aux éclisses de cette grande thématique de la dégradation et de la décadence dans laquelle la société de la fin du XIXe siècle n'arrêtera pas de se mirer, aux éclisses de cette vision désenchantée du monde comme l'appelait Weber, de cette anomie des valeurs pointée par Durkheim, de ce paradigme de la déterritorialisation comme le nomme Marc Angenot dans l'étude fondamentale qu'il a consacrée au discours social de l'année 1889, qui strient le texte. La rumeur doxique 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, elle cultive une fascination morose pour la délinquance et le fait divers horrible, elle lorgne avec complaisance vers tous les ragots en provenance des maisons closes ou des rues où marchent les « drôlesses » et les « horizontales ». *Haut vol, pillé, maison de correction, maison de tolérance, drôlesse de rue, vice, je ne connais pas l'art*: les thèmes de l'hégémonie doxique sont bien présents dans ce texte. Mieux : la poétique corbiérienne se fait avec ces thèmes hégémoniques. Faudrait-il dès lors conclure que la poésie de Corbière reconduit la doxa anxiogène sous le couvert d'un alibi esthétique, comme le propose Marc Angenot en ce qui concerne la poésie décadente symboliste ultérieure. C'est une lecture qui ne convient guère ou que très partiellement pour Corbière. La poétique de ce dernier effectue une véritable lecture active, critique du discours social, même si elle comporte ce vecteur conservateur pointé tout à l'heure. Elle s'y emploie de plusieurs manières qui ne sont pas toutes d'une efficacité comparable :

– 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, mais reconnaît néanmoins, puisqu'il faut prendre pour un « trait le mot très », que l'improductivité conduit socialement celui qui en use à être « fait néant » ;

- 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. La plupart des énoncés de ce texte sont lisibles à l'envers et à l'endroit, dans le cousu ou le décousu, dans le juste ou dans le faux. *Des essais ? — Je n'ai pas essayé*, est-ce à dire que je n'ai pas essayé de faire des essais ? ou est-ce à dire que je suis de ceux qui ne font pas qu'essayer, de ceux qui réussissent du premier coup ? *Vous avez flué des vers.* : le verbe évoque-t-il des vers harmonieux, fluides ? ou « fluer » doit-il être pris dans le sens de « répandre des choses liquides et des sérosités par des orifices » que la bienséance ne fera pas préciser davantage ? *Par quel bout ?* faut-il le prendre ? Littéralement et dans tous les sens répond un confrère contemporain.

- enfin par un modeste enjambement qui met le doigt sur le point aveugle du discours social de 1873. Cela se produit en douce, aux vers 3 et 4 de la 5e strophe :

Chose à mettre à la porte ? —... Ou dans une maison
De tolérance.

Le rejet du complément déterminatif rend au mot *tolérance* toute son indépendance et, par suite, toute sa potentielle valeur morale et politique. Or, en 1873, après une guerre civile marquée d'un côté comme de l'autre par une barbarie sans nom (meurtre des otages, arrestations

des prêtres sous la Commune, Semaine sanglante), alors que continue dans tous les recoins de Paris une chasse aux anciens communards qui s'étend généreusement aux républicains dérangeants et, il va sans dire, aux « Internationaux », alors que la liberté de presse est sous contrôle, alors que pointe à l'horizon le sympathique gouvernement d'Ordre moral, cette valeur est rigoureusement exclue de l'échiquier discursif alentours.

Cette tolérance figure aussi au bas du contrat de lecture que Corbière espère signer avec son lecteur, elle estampille la demande d'accueil qu'il lui adresse. « Ça ? » témoigne de bout en bout de la situation institutionnelle de la poésie, au moment où *les Amours jaunes* voient le jour. Elle 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, encor, est une chose à lire*), on pense qu'il faut peut-être *la mettre à la porte* [10]. Généralement biographisante, dans le mauvais sens du terme, la critique corbiérienne a répété à l'envi que le poète breton n'avait jamais fréquenté les milieux littéraires parisiens, à l'encontre de Rimbaud ajoute-t-elle souvent, avec un lourd sous-entendu préférentiel. Cette solitude institutionnelle n'est pas niable et le vers *Eh qui me donnera des ficelles !* indique cette absence de relations et de contacts qui est le lot du poète provincial, venant de monter à Paris. Mais cette solitude n'a jamais empêché personne de lire et, comme tous les poètes d'envergure, Corbière est un enragé lecteur. Ce que le texte manifeste, c'est aussi une prise de distance très nette avec les groupes avant-gardistes du moment et, particulièrement, avec les parnassiens. Des mots comme *Muse* ou *lyre* sont employés par ces derniers, qui n'écriraient cependant jamais *ma petite muse*, ni qu'ils ont *lavé leur lyre*. Rien n'est plus étranger à Corbière que l'impassibilité marmoréenne de Leconte de Lisle et du Parnasse. Un vers comme *ce n'est poli ni repoli* est à mille lieues de la « perfection formelle » recherchée par Heredia ou Dierckx. Ce *Je ne connais pas l'Art* est une giffle donnée au slogan des adeptes de « l'art pour l'art ». Un mot comme *Album*, qui appelle l'adjectif blanc, est moins innocent qu'il ne paraît. Les avant-gardes du jour commettent des albums (l'*Album des Vilains Bonshommes*, l'Album zutique, circa 1870-71). Quant à « L'Art », n'est-ce pas aussi le nom de la revue qui, en 1865-66, est la première, avec *la Revue fantaisiste*, à accueillir les parnassiens ? et aussi le titre du dernier poème des *Émaux et Camées* de Théophile Gautier ? et, plus généralement, le mot de ralliement de tout ce qui flirte avec la bohème et les esthètes ? Tout le texte atteste d'une stratégie de rupture à l'égard de ce qui le lieu même de la rupture, l'avant-garde, atteste donc d'une rupture contre la rupture.

Mais en fait, où a lieu le texte ? Dans une *Préfecture de police*. C'est une boutade, écrit un commentateur, Corbière n'a jamais été arrêté de sa vie, ni en France, ni en Italie. La belle affaire ! La préfecture est évidemment le lieu de la loi, lieu du symbolique et de la loi d'un père qui occupe toute la place, à telle enseigne que décliner son identité pour le fils revient à se reconnaître une identité déclinante, déclin dont il pare le coup en disséminant anagrammatiquement le signe de son identité. Parallèlement, cette *Préfecture* est la métaphore même de l'Institution littéraire. Et l'hémistiche *Je ne connais pas l'Art* amorce de cette guise un geste de défi et de refus envers l'institué qui sera repris par maints mouvements poétiques ultérieurs, le surréalisme par exemple. La conversation qui structure le poème, et qui se donne pour un dialogue entre la Muse et le poète, est par suite un entretien entre un critique-policier, qui cherche à tout prix à ranger le texte dans une case prévue à cet effet, qui est accoutumé à la consommation délectable et à identifier un produit sur le mode du « C'est du ... » (comme on dit « C'est du Van Gogh », « C'est du Debussy »). La discussion cependant tourne au dialogue de sourds et l'identification tourne court: ceci ne ressemble à rien (cette phrase pourrait être la matrice du poème). Tous ces éléments mis ensemble : solitude institutionnelle, rupture à l'égard de l'avant-garde, refus de l'institué, dialogue de sourds avec la critique, montrent que Corbière 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 français*.

CORBIÈRE : « UN CROCHARD » ?

Le tableau n'est pas encore tout à fait complet, car Corbière ne laisse jamais son lecteur en paix. Dans une préfecture de police, que fait-on ? On arrête les gens, ceux qui ont *pillé* par exemple, ceux qui ont commis un *haut vol*. Dès lors, la conversation du poème est aussi un interrogatoire. Il s'entend comme suit : « [Avez-vous] des papiers ? — [...], « Vous avez flué ? — Non [...] », « Vous avez couru ? [...] — Non. « [Vous connaissez l'Art ?] L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art ». Ce dernier vers qui comporte un rejet de l'Art avec un grand A et un refus de l'avant-gardisme du temps, est paradoxalement aussi le non-aveu de celui qui refuse de donner son complice. Cette poésie toujours réversible est bien celle d'un coup de raccroc et, dans cette préfecture, Corbière joue à la fois le rôle du préfet, de celui qui réalise le coup de filet, le coup d'arrêt, et le rôle de l'arrêté, lequel est une prostituée, coupable de tenter de raccrocher le client (allégorie de la poésie que l'on trouve aussi chez Baudelaire). Pour se désigner sur le seuil de cette préfecture, où il entre et d'où il sort sans cesse, Corbière a inventé un mot dans un autre poème des *Amours jaunes* : il s'agit du mot *crochard*, un clochard qui vit aux crochets de son père et de son lecteur, un être un peu croche comme on dit ici, qui raccroche des lambeaux du discours collectif pour fonder, impavide et bravache, sa poétique brochée, son verbe crocheté ou crochu.

* *Professeur, département d'études françaises, Université de Montréal.*

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

1. ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, Le Préambule, Longueuil, 1990, 1167 p. (coll. « L'univers des discours »).
2. ANGENOT, Marc et Régine ROBIN, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, nº 1 (1985), p. 53-82.
3. BROWN, Richard HARVEY, *Society as Text. Essays on Rhetorik, Reason and Reality.*, The university of Chicago Press, Chicago and London, 1984, 252 p.
4. CROS, Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*, Éditions du C.E.R.S./Éditions sociales, Montpellier, 1983, 373 p.
5. DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Nathan/Labor, Paris/Bruxelles, 1978, 188 p.
6. DUCHET, Claude (dir.), *Sociocritique*, Fernand Nathan, Paris, 1979, 223 p.
7. Groupe µ (J. DUBOIS, F. EDELINE, J.-M. KLIMGENBERG, Ph. MINGUET), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Complexe, Bruxelles, 1977, 299 p.
8. MARCOTTE, *Gilles, La Prose de Rimbaud*, Boréal, Montréal, 1989, 193 p.
9. MOLINIÉ, Georges, Alain VIALA, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, PUF, Paris, 1993, 306 p.
10. NEEFS, Jacques, Marie-Claire ROPARS, *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Presses universitaires de Lille, Lille, 1992, 277 p.
11. POPOVIC, Pierre. *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Éditions Balzac, Montréal, 1992, 450 p.
12. ROBIN, Régine, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Payot, Paris, 1986.
13. ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Éditions Picard, Paris, 1985, 252 p.
14. ZIMA, Pierre V., *Pour une sociologie du texte littéraire*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1978, 372 p.

NUMÉROS SPÉCIAUX DE REVUES :

1. *Discours social/Social Discourse*, Régine ROBIN (sous la direction de) , « Le sociogramme en question », vol. 5, nos 1-2 (hiver-printemps 1993).
2. *Études françaises*, Michel BIRON et Pierre POPOVIC (sous la direction de), « Sociocritique de la poésie », vol. 27, nº 1 (printemps 1991).
3. *Romantisme*, « Le Peuple », nº 9 (1975) ; « Poésie et société en France », nº 39 (1983) ; « L'Argent », nº 40 (1983).

NOTES

1. Les désignations *sociocritique*, *sociologie du texte* et *sociologie littéraire* sont équivalentes dans ce qui suit.
2. Poème inséré dans *les Amours jaunes*, seul recueil publié par le poète breton. Ce recueil est accessible dans de nombreuses éditions courantes, dont la très pratique: Tristan Corbière, *les* Amours jaunes, dans Arthur Rimbaud. *Édition présentée et annotée par Alain Blottière*. Charles Cros. *Édition présentée et annotée par Pascal Pia*. Tristan Corbière. *Édition présentée et annotée par Michel Dansel*. Lautréamont. *Édition présentée et annotée par Jérôme Blancilhon*. Œuvres poétiques complètes, Paris, Éditions Robert Laffont, 1980, 952 p., pp. 387-530. On trouvera le poème « Ça » aux pages 391-392 de cette édition.
3. Dans le cas ici considéré, cela donnerait donc : « Ça ? What ?... Shakespeare. Des essais ? Allons donc, je n'ai jamais essayé! Étude ? Fainéant je n'ai jamais pillé. Volume ? Trop broché pur être relié... De la copie ? Hélas non, ce n'est pas payé! Un poëme ? Merci, mais j'ai lavé ma lyre. [...] ». Cet exercice donne de meilleurs résultats encore avec des poèmes en vers libres ou plus désarticulés que celui de Corbière ici étudié.
4. *Cf.* Walter Benjamin, *Essais 1.1932-1934* et *Essais 2. 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, 208 p. et 215 p. (coll. « Bibliothèque Médiations »).
5. Auteur de *Chansons maritimes* (1865), dont a effectivement pu s'inspirer, comme on dit, le poète des Amours jaunes.
6. Michel Butor, *les Mots dans la peinture*, cité par André le Milinaire, *Tristan Corbière. La paresse et le génie*, Paris, Édition Champ Vallon, 1989, 198 p.
7. Michel Dansel, *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1974, 188 p.
8. Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, 308 p. (voir pp. 104-125).
9. Tristan Corbière, *ibid.*, p. 398. Ce vers est le derniers vers du poème « Épitaphe ».
10. Ce qui n'est pas sans rappeler Platon.