

« Mon amour, à moi, n'aime pas qu'on l'aime »

Les amours jaunes, suivi de *Six poèmes retrouvés* et de *Le casino des trépassés* et *L'américaine* de Tristan Corbière, Édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 288 p.

Olivier Parenteau

Les variables de l'amour

Number 198, September–October 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19042ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Parenteau, O. (2004). « Mon amour, à moi, n'aime pas qu'on l'aime » / *Les amours jaunes*, suivi de *Six poèmes retrouvés* et de *Le casino des trépassés* et *L'américaine* de Tristan Corbière, Édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 288 p. *Spirale*, (198), 17–18.

« MON AMOUR, À MOI, N'AIME PAS QU'ON L'AIME »

LES AMOURS JAUNES, suivi de SIX POÈMES RETROUVÉS et de LE CASINO DES TRÉPASSÉS
et L'AMÉRICAINNE de Tristan Corbière

Édition établie, présentée et annotée par Christian Angelet, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 288 p.

EN 1852, dans la préface de son recueil *Poèmes antiques*, considérée comme l'acte de naissance de l'esthétique du Parnasse, Leconte de Lisle écrivait à propos du romantisme que « [l]a 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 infructueuses. [...] il y a dans l'aveu public des angoisses du cœur et de ses voluptés non moins amères, une vanité et une profanation gratuites. » Le motif de l'amour et le lyrisme, véritables impostures poétiques, jugées hérétiques parce qu'ils mêlent la poésie aux passions et à la morale, sont rejetés sans ménagement par Leconte de Lisle et ses disciples, qui forment une esthétique savante et impersonnelle, contraire à l'ostentation du *je* romantique. Cette poésie à base de rigueur formelle, d'érudition et de virtuosité trouvera, avec le triomphe du Parnasse dès la fin des années 1860, son expression la plus achevée.

On aurait toutefois tort de croire que la scène littéraire parisienne de la fin du Second Empire soit exclusivement dominée par le triomphe parnassien. Au tournant des années 1870, le romantisme hante toujours les esprits : Hugo est de retour d'exil et Paris honore le grand proscrit. La plupart des poètes contemporains rivalisent d'éloges à son égard : Verlaine, Gautier, Mallarmé ; même les plus sceptiques ne peuvent se soustraire au phénomène : Baudelaire, Rimbaud et Corbière, qui lance de façon fort peu déférente : « — Hugo : l'homme apocalyptique/Meurt, garde national épique ». Ce sont là des signes qui témoignent de l'impossibilité d'ignorer Hugo et, à travers lui, le romantisme qui représente toujours en 1870 le moment fort de la résurrection poétique française.

« Châtre l'amour... l'amour — longueur ! »

Tristan Corbière (1845-1875) écrit à l'écart des groupes constitués, mais à Paris, il peut examiner les développements esthétiques, la constitution et l'évolution des chapelles, des groupes qui animent la scène littéraire. Les *amours jaunes* (1873), le seul et unique recueil que signera le poète, sont de son propre aveu un « arlequin-ragoût » assemblé par un poète au fait

des diverses tendances poétiques contemporaines. L'examen du traitement réservé au motif de l'amour et au lyrisme dans le recueil est de ce point de vue exemplaire. Comme son titre l'indique, *Les amours* sont au rendez-vous mais lestés de l'adjectif *jaunes*, ces amours semblent altérés, leur potentiel lyrique paraît d'emblée relégué aux oubliettes. Le titre du recueil dévoile, à l'orée du texte, une des caractéristiques fondamentales du traitement réservé à l'amour dans le recueil : l'ambivalence, la duplicité. Avant même d'entrer dans le texte l'amour et le lyrisme sont ostensiblement affichés pour être aussitôt relativisés, quand ils ne sont pas tout simplement frappés de discrédit. Non seulement les amours parcourent-ils l'œuvre d'un bout à l'autre, mais ils hantent aussi ses marges, ses seuils. Les choix de l'éditeur (dans le cas de l'édition originale de 1873, dont nous nous occuperons ici), du titre du recueil et du pseudonyme (le prénom Tristan est faux devant l'état civil), sont subordonnés au discours amoureux corbiérien.

Du sublime au grivois

En août 1873, Corbière prend le parti de faire publier son recueil de poésie à compte d'auteur chez *Glady Frères* qui, comme le note Angelet dans sa préface, « s'étaient fait une réputation sulfureuse d'éditeurs pornographiques » et ne tardèrent pas à attirer sur leur bibliothèque érotique l'attention de la police des mœurs. D'un point de vue strictement institutionnel, ce choix est éloquent : le poète choisit délibérément de se mettre en rupture de ban avec le milieu éditorial spécialisé dans la publication de poésie et son attirance pour l'édition de gaudriole témoigne, non sans ironie, de la perte de prestige du poétique dans le champ littéraire des années 1870, 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.

Du point de vue symbolique, la collaboration de Corbière et des frères *Glady* porte atteinte à la traditionnelle valeur morale et intellectuelle prêtée au poète, lequel est toujours considéré au tournant des années 1870 comme prophète investi d'une mission artistique et sociale. Désormais, le poète n'est plus ce qu'il

était, il flirte avec la fange, il est diminué, sans public, « plus de vente » comme l'écrit Corbière dans le poème « Paris ». Faire paraître des vers chez *Glady Frères* revient aussi à lier la poésie, genre lyrique par excellence, traditionnellement soutenu et élevé, au milieu faisandé et vulgaire de la pornographie ; c'est dire que la poésie est vidée de toute grandeur, que le lyrisme et les amours ne peuvent désormais cohabiter avec elle que s'ils sont altérés, secoués, désacralisés.

Le titre du recueil est lui aussi, à sa manière, ambigu. Il est vrai, comme le remarque Angelet, que le « titre choisi [...] était susceptible d'allécher les clients de la maison d'édition » ; mais étant donné qu'aucun document ne permet d'attester que Corbière ait choisi le titre de son recueil uniquement en fonction de son éditeur, nous prenons le parti de chercher le sens de cette bravade poétique ailleurs.

La poésie des *Amours jaunes* entre par infraction dans les principales poétiques en vue au tournant des années 1870, elle a pour fond une intertextualité critique, essentiellement négative. Rares y sont les énoncés qui n'en supposent d'autres : « [p]arodique ou non, le remake est chose sérieuse. Corbière en use à la mode du compositeur qui produit ses trente-six variations sur un thème du répertoire, en passant par diverses transpositions et modulations, du pathétique au bouffon. Le thème initial se fragmente, se métamorphose et se pluralise ; le résultat est toujours le fait de deux auteurs. » Cette caractéristique touche aussi le titre du recueil, qui renvoie bien sûr aux *Amours* de Ronsard. La juxtaposition inquiétante de l'adjectif *jaunes* au mot *Amours* indique le déclassement d'une tradition lyrique, amorcée en France par le meneur du groupe de la *Pléiade* et s'achevant dans les épanchements intimistes du « *Je* » romantique. Cette particularité du titre a décidément échappé à Christian Angelet, qui se contente de remarquer dans sa préface que « [l']interprétation désormais communément admise est que le *jaune* désigne tout bonnement le cocuage et, plus généralement, la trahison. » La critique corbiérienne a souvent insisté sur ce point, non sans raison : la relation amoureuse est continuellement dégradée — « *Veux-tu, d'une amour fidèle/Éternelle! Nous adorer pour ce soir?...* » —, ponctuée par le mensonge — « *Moi ton amour?*

LE CORPS FROID DE L'AMOUR

— *Jamais!* — *Je faisais du théâtre* » — et l'obsession sexuelle partout présente — *J'ai vu le soleil dur contre les touffes/Ferrailler. — J'ai vu deux fers soleiller/Deux fers qui faisaient des parades bouffes* ». Cette tonalité négative est aggravée par le pluriel du titre : dévalorisant, ce pluriel suggère la prostitution ; Hugues Larocque, dans un essai remarquable consacré aux *Amours jaunes*, écrit justement que c'est « le jaune de l'or que l'on voit poindre. Il sera toujours entre l'homme et la femme. »

Cependant, si le jaune du titre signale que les amours sont en décomposition, il symbolise aussi paradoxalement 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. 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'enserrer. »

L'« Antipoésie »

Si Angelet n'accorde pas beaucoup d'importance au rôle et aux significations des seuils qui entourent et présentent *Les amours jaunes* dans sa préface, il s'attarde en revanche longuement à définir et à analyser la poétique corbiérienne. Les enjeux et les figurations du motif de l'amour, ainsi que le traitement réservé au lyrisme occupent une place de choix dans son analyse. La poétique corbiérienne relève d'une « Antipoésie » où modernité et tradition s'emmêlent, sont prises l'une pour l'autre en une manière de curieux marché aux signes. Cette poétique hybride est caractérisée par la « dépoétisation » et la « désidérialisation ». Par « dépoétisation » s'entend la mise à sac, par Corbière, des grandes poétiques de son temps. S'il est vrai que « [l]e sentiment de tout ce qu'il y a de faux et de conventionnel dans les idées et la pratique de ses devanciers forme l'essentiel de son attitude d'écrivain », il est aussi indéniable que « Corbière écrit substantiellement à partir d'autres textes », c'est-à-dire ceux-là même qu'il condamne. Mais outre les « devanciers », qui retiennent l'attention d'Angelet, que dire des contemporains ? Il est vrai que le romantisme et le baudelairianisme sont fréquemment mis à mal dans le recueil de Corbière, mais l'étude du traitement des codes techniques et prosodiques révèle aussi 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. Sur ce point, le silence du critique est étonnant car après tout, si l'esthétique des *Amours jaunes* se fabrique à partir de poétiques environnantes, comment Corbière aurait-il pu faire l'économie de celle de l'avant-garde poétique consacrée ?

Les dysfonctionnements lyriques qui parcourent l'œuvre et la duplicité du sentiment amoureux dans le recueil sont au centre de ce qu'Angelet nomme la « désidérialisation ». En même temps que le poète scande « en vers et contre tout » que le « vrai poète » est celui qui « n'a pas de chant », qui « chante juste faux » et qui « déchant[e] sa fortune » à rebours du discours poétique reconnu et officiel, on doit reconnaître que malgré tout, le lyrisme n'a pas encore tout à fait disparu, qu'il fait un retour au cœur même du verbe qui le congédie : « Chanter, c'est donner dans l'amour du beau idéal. Le chant, c'est le beau vers tel qu'il a cours en France : fluide et harmonieux. » De même, si le motif de l'amour traverse le recueil, il est souvent suivi de près par son contraire : « Le thème de l'amour-haine, illustré par Baudelaire, rencontre chez Corbière d'abondants développements. »

« TRISTE oiseau SANS plume et sans nid »

On a beaucoup insisté sur le fait qu'en se prénommant Tristan (son véritable nom est Édouard-Joachim), Corbière fils ait cherché à se distinguer d'Édouard Corbière père, « romancier maritime de renom » dont les œuvres, qui « avaient eu un beau succès [...], étaient rééditées du vivant de Tristan. » Mais il y a plus : contrairement au titre du recueil, « mélange adultère de tout » où se côtoient l'amour et la prostitution, le lyrisme et la perversion, le pseudonyme Tristan, indiscutablement romantique (la légende de Tristan et Iseult inspire de nombreux écrivains et musiciens tout au long du siècle, dont, entre autres, Wagner qui compose un *Tristan et Isolde* en 1865), établit un rapport d'homologie sûr avec le héros de la légende médiévale qui incarne l'amour-passion fatal et malheureux. Le nom « Tristan Corbière » ne peut avoir été choisi qu'en vue de cet effet et se donne à lire comme l'aveu « d'un sentimental rentré [...] qui aspire à une expression absolument neuve. »

LA MAISON ÉTRANGÈRE d'Élise Turcotte

Leméac, 221 p.

SANS CESSER chez Élise Turcotte, il est question de disparition. Tout se désagrège, tout s'enfuit, et il n'est pas surprenant que l'amour et l'enfance soient pour elle des points d'obsession puisqu'ils lui permettent d'écrire *l'évanouissement*, la disparition dans la fuite du temps. Ainsi *Le bruit des choses vivantes* était le roman de l'enfance à saisir avant qu'elle ne se dérobe complètement. Dans *La maison étrangère*, l'amour déjà s'en est allé, mais Élisabeth, la narratrice, n'a pas tenté de le retenir : « J'ai vécu avec Jim pendant six ans. Un jour, sans discussion, sans explication, avec mon accord silencieux et définitif, il est parti. » C'est « la fin de l'amour » comme c'est la « fin de siècle » et la « fin du monde ». Dans l'au-dehors de l'appartement où se situe le roman, ce ne sont que catastrophes et misères, tueries dans les écoles secondaires. C'est sur ce fond que se dresse *La maison étrangère*, dont on nous dit qu'elle est le corps d'Élisabeth, son corps qu'elle déteste, mais qu'on peut voir dans tous les lieux décrits. L'appartement d'Élisabeth où Jim n'est plus, la chambre d'hospice où réside son père et la maison trop propre de Lorraine (une bibliothécaire amie qui souffre d'anxiété), sont trois lieux habités par des gens qui s'y sentent étrangers, trois maisons où nous sommes invités, nous, lecteurs, étrangers. C'est-à-dire que nous sommes là à regarder Élisabeth s'approprier sa « maison étrangère » (son corps, sa solitude, son appartement), mais nous la regardons de loin, maintenus à distance par un style engourdi et un récit qui s'apparente au constat de décès : « C'était les faits. Les détails. Le corps froid de l'amour. » La narration est à l'imparfait, le présent du récit est passé, ce qui contribue à créer une atmosphère de deuil, l'impression d'un trépas. *La maison étrangère* est d'ailleurs hantée par des personnages qui ont tous quelque chose de spectral (« Il y avait des morts, des présents et des absents »), surtout Jim, évidemment, l'Absent, parti en Irlande, parti de sa vie, parti avec ses meubles de son appartement. Jim revient toujours sans jamais revenir (en rêve, en carte postale ou en souvenir) et la narration revient toujours à Jim. Jim revient même dans le corps de Marc, le nouvel amant. Se posent donc, dans l'amour et contre la disparition, la question du souvenir et celle de la répétition.

OLIVIER PARENTEAU