

Les villes de Tristan Corbière

Pierre Popovic

Volume 27, numéro 3, hiver 1991

Ville, texte, pensée : le XIX^e siècle, de Montréal à Paris

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035856ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035856ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Popovic, P. (1991). Les villes de Tristan Corbière. *Études françaises*, 27(3), 37–50.
<https://doi.org/10.7202/035856ar>

Les villes de Tristan Corbière

PIERRE POPOVIC

La terre feule, les nuits de pariade. Un complot
de branches mortes n'y pourrait tenir.

René Char, *la Parole en archipel*.

Aïe aïe aïe, aïe aïe aïe
Aïe aïe aïe qu'il est laid !
V'la c'que c'est
C'est bien fait
fallait pas qu'y aille (bis)
fair' son portrait ¹

Repoussant, difforme, affreux, monstrueux, le sujet lyrique des *Amours jaunes* ne cesse de le dire et de le redire : il est laid, on l'a raté. Le poids de cette tare est tel qu'il le mène à mépriser toutes les limites territoriales et à promener sa disgrâce dans un espace indifférencié : la laideur n'a pas de patrie.

Sa hideur, Corbière la colporte de ville en ville, et d'abord dans la première de ses villes qui sera aussi la dernière, Morlaix, lieu de sa naissance et de sa mort, bourg breton revêche comme la Bretagne, bourg dont il est le bougre. Se dire laid dans une société dont tout le texte corbiérien fustige

1. Tristan Corbière, « Sous une photographie de Corbière », dans 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, 1970, « NRF/La Pléiade », p. 863. Les notes subséquentes renvoient à cette édition dorénavant désignée par le sigle *O.C.*

le goût du paraître, y compris contre lui-même puisque pour naître à la littérature, il faut bien paraître, cela revient à endosser une marginalité dont on se passerait bien, mais qu'on peut élire au titre de mère de toutes les marges et tenir pour l'acmé d'une étrangeté qui transcende de guingois toutes les distinctions sociales. Cela revient aussi à se reconnaître déguisé mais contre nature, déplacé dans le bal costumé de la Comédie humaine. Par bravade, le sujet lyrique multiplie les masques, il « assume », comme dira un laid philosophe du XX^e siècle, mais aucun masque ne parvient à dissimuler son inesthétique fondamentale enchatonnée entre le paraître et le néant. Non, décidément, être laid, il n'y a rien à faire contre ça, si ce n'est aggraver *la chose*, c'est déraisonnable au point de rendre risible toute ruse de la raison et de contraindre celui qui est marqué du stigmate à choisir quelque ruse de la laideur, c'est déraisonnable au point de vouloir devenir poète, à coups de forceps et de cravache s'il le faut. Il s'agit donc de travailler à se faire poète, c'est-à-dire de travailler à « ne rien faire », sinon à jouer à la roulette du langage et à jouer à rouler le langage, à prendre, comme le dit le poème « Épitaphe », « pour un trait le mot très² ».

Quand bien même devient-il expert en cette matière et en cet art, le comble de l'ironie du sort rattrape toujours celui qu'elle a frappé. À celui dont l'apparence fait signe (mauvais signe), le monde lui-même n'apparaît jamais que comme un signe. Il se rend dès lors compte qu'il est né à Morlaix, qui n'est qu'un mixte de mort et de laideur et, pire encore, la preuve signifiante que la laideur du corps est l'indice avant-coureur et inséparable de la mort prochaine. Bravache au cœur de sa douleur, le sujet corbiérien, décidé à se « déshabiller de la vie³ », regarde sa mort au fond de ses propres yeux — « voir est un aveuglement » — et retourne le toponyme natif comme une veste avant de le jeter sur la voie publique, y lisant cette fois la conjugaison d'un impératif et d'un pronom : « mords-les », pour fonder une image dont il fera tout au long de son œuvre celle du poète : l'image d'un chien bâtard, égaré sans collier, dont les crocs à découvert attestent qu'il n'a rien, ou si peu et alors par antiphrase, du plus fidèle ami de l'homme. Il y a du Nietzsche dans ces vers du poème « À mon chien Pope — Gentleman-Dog from New-Land — mort d'une balle » :

Mords — Chien — et nul ne te mordra.
Emporte le morceau — Hurrah⁴!

2. *Ibid.*, « Épitaphe », *O.C.*, p. 711.

3. *Ibid.*, « Un jeune qui s'en va », *O.C.*, p. 732.

4. *Ibid.*, « À mon chien Pope », *O.C.*, p. 764.

Morlaix, c'est le Charleville de Tristan Corbière. Il tente toujours de le quitter comme il cherche à sortir de l'enveloppe de son corps, mais y rentre encore et encore. Il y reviendra, à son corps défendant, pour mourir, comme prévu, après avoir pris « pour un trait le mot très » jusqu'au bout, puisqu'il écrira à sa mère de l'hôpital Dubois de Paris où commence son agonie, cet alexandrin raté lui aussi, enlaidi par la syllabe qui lui manque autant que le souffle :

... Je suis à Dubois dont on fait des cercueils⁵...

Morlaix, c'est aussi la ville du père, ex-romancier à succès, ex-marin au long cours, ex-aventurier de haute mer, qui a largué les voiles et la littérature pour devenir tout ce que Tristan ne veut pas devenir : notable de province, président de la chambre de commerce locale. Quitter Morlaix, ce sera d'abord gagner Roscoff⁶, minuscule port ouvert sur l'océan sans frontière. Ce court déplacement n'est pas sans douleur, car il exige l'abandon de cette mère très aimée, capturée par le père notable — mère dont Tristan est plus proche par l'âge que son géniteur et qu'il appelle à l'occasion « ma femme », rien de moins —, pour rejoindre cette autre mer restée libre parce que délaissée par le père, cette mer de Bretagne qui ne répond d'aucune loi humaine, à la fureur toujours recommencée, qui déchire le littoral et dont les rochers et les promontoires écharpent les rafales. Puis partir, ce sera rejoindre Marcelle, une blonde incendiaire passablement vulgaire, rapportant les échetiers, une comédienne italienne que les Roscovites surnomment « l'Américaine », peut-être à cause de son côté flambard. Sur les bords de la piste de Marcelle, cette « petite muse » dont le corps est l'oxymore du chien galeux

5. *Ibid.*, « Tristan Corbière à Mme Édouard Corbière », O.C., p. 1062.

6. Quitter Morlaix, c'est aussi l'exclure des *Amours jaunes* où la ville, sauf erreur, n'est pas mentionnée une seule fois. Mais « on ne part pas », dit un prestigieux contemporain (ignoré), et le signifiant « Morlaix » hante manifestement tout le recueil (cf. *supra*). On sait par ailleurs que quelques poèmes de jeunesse sont consacrés à Morlaix, dont la cocasse « Complainte morlaisienne ». Tristan y pourfend tout ce qui, de près ou de loin, incarne l'ordre : maire, commissaire, adjoints, caissier de gendarmerie, pompier, tribunal, procureur, et dresse devant eux le statisme, obstiné, têtu, impavide du « peuple de Morlaix », comme si cette résistance opiniâtre et butée, qui se soutient de toute la force de l'inertie, était la trace d'une ancienne et lointaine ténacité héroïque et légendaire. Sur les rapports de Tristan Corbière à la Bretagne et pour divers renseignements factuels repris dans cet article, voir Michel Dansel, *Tristan Corbière. Thématique de l'inspiration*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1985, 285 p.

poète, défile le cortège des villes de Tristan Corbière : Cadix, Tolède, Cordoue, Naples, Gênes, Palerme, Jérusalem?...

En l'honneur de Marcelle, je commence par les villes italiennes. Elles avaient été célébrées par les romantiques, de Mme de Staël à Musset en passant par Stendhal. L'ironie mordante de Corbière, arme antiromantique automatique, les croque l'une après l'autre. Le célèbre beau mot qui auratise Naples est désacralisé en un tour de main, sitôt posé le titre d'un poème. Recourant au dialecte napolitain et titrant « *Veder Napoli poi mori* », en lieu et place de « *Vedi Napoli e poi muori* », Corbière aplatit le syntagme figé qui se traduit dès lors par « Voir Naples, puis Mori », Mori, le petit village qui se trouve à côté de la ville du Bernin. Mais adepte d'une technique de réversibilité qui finit par donner le tournis, il maintient le sème « mort » dans le propos, annulant cependant tout rapport de conséquence entre le fait de voir Naples et celui de mourir. Voir Naples, mourir deviennent deux anecdotes égales, dites sur le même ton de dédain fataliste. Tout le texte qui suit est une charge qui commence raide par un

Voir Naples... Fort bien, merci, j'en viens.

se poursuit avec la satire féroce de ce personnage haï entre tous : le douanier, puis explose en un feu d'artifice verbal digne de la Commedia dell'arte :

— Naples ! panier percé des Seigneurs Lazzarones
 Riches d'un doux ventre au soleil !
 Polichinelles-Dieux, Rois pouilleux sur leurs trônes,
 Clyso-pompant l'azur qui bâille leur sommeil !...

Ô Grands en rangs d'oignons ! Plantes de pieds en lignes !
 Vous dont la parure est un sac, un aviron !
 Fils réchauffés du vieux Phœbus ! Et toujours dignes
 Des chansons de Musset, du mépris de Byron⁸ !...

7. Seules quelques-unes d'entre elles seront examinées au cours de cet article, mais leur traitement est révélateur de toute la poétique corbiérienne. Pour les villes espagnoles évoquées dans « Sérénades des Sérénades », on consultera l'ouvrage cité de Michel Dansel, pp. 55-88.

8. Tristan Corbière, « *Veder Napoli poi mori* », *O.C.*, pp. 781-782. Le Vésuve n'impressionne pas plus l'auteur des *Amours jaunes* que Naples : au « Vrai Vésuve », dont il ne retient ni la grandeur ni la majesté, bien que sa visite lui ait coûté cent francs, Corbière déclare préférer, dans le poème « Vésuve et Cie », goguenarde critique avant la lettre du tourisme, tous les petits Vésuves qu'il a vus auparavant : la reproduction en plâtre qu'il possédait enfant et qui le faisait rêver, un tableau aperçu à Marseille ou encore ce volcan mis en accessoire à l'Opéra-Comique :

Plus grand, je te revis à l'Opéra-Comique
 Rôle jadis créé par toi : *Le dernier Jour De Pompéi*.
 Ton feu s'en allait en musique,
 On te soufflait ton rôle, et... tu ne fis qu'un four. (*O.C.*, p. 783.)

Un autre poème napolitain, « *Soneto a Napoli. All'Solo, All'Luna, All'Sabato, All'Canonico e tutti quanti. Con pulcinella* », fait flèche lui aussi non de la ville, mais des mots qui y résonnent, les embrassant dans une atmosphère de fête foraine et de danse des voyelles italiennes. Valse du second tercet :

Lucia, Maz'Aniello
 Santa Pia, Diavolo
 — Con pulcinella — 9

Le poème consacré à Gênes ne se prive pas plus d'effacer la ville au bénéfice des mots qui la strient. Intitulé « *Libertà* », mot accompagné de la note d'auteur : « *Libertà*. Ce mot se lit au fronton de la prison de Gênes (!) », sous-titré « À la cellule IV bis (Prison royale de Gênes) », localisé comme suit à l'autre bout du poème : « Cellule 4 bis—Genova-la-Superba », mis sous l'égide du *Lasciate ogni speranza voi que entrate* de Dante, il étrécit la ville jusqu'à lui emprunter et lui substituer une synecdoque de l'intériorité et du corps, par l'entremise de cette cellule de prison qui est la « sûre conquête/où le poète est roi¹⁰ ! » Si cette prison est située à Gênes, au grand dam des critiques qui sont allés vainement dépouiller les archives pénitentiaires italiennes, elle ne le doit qu'au fait que « Le poète contumace¹¹ » est gêné par les murs étroits de cette cellule qui tient à la fois de la boîte, du berceau et du corbillard.

Faisons un saut à Palerme, sise au bas du poème « À l'Etna ». À l'inverse du Vésuve dont Corbière écrit qu'il a « beaucoup baissé », au moins dans son estime, l'Etna est coopté en tant que « camarade » de souffrance parce que, analogon physique du poète qui est « voleur d'étincelles », il métaphorise l'amoureux poitrinaire sans espoir :

— Tu ris jaune et tousses : sans doute,
 Crachant un vieil amour malsain ;
 La lave coule sous la croûte
 De ton vieux cancer au sein¹².

Les critiques qui n'aperçoivent qu'une plaisanterie coquette ou qu'une distraction plaisante dans le fait que ce poème dédié à l'Etna soit associé à un pseudo-lieu de composition qui est Palerme perdent tout le sel du poème. L'enfant poitrinaire crachote et toussote, il « halète, na ! » et, dans le

9. *Ibid.*, « Soneto a Napoli », *O.C.*, p. 784.

10. *Ibid.*, « Libertà », *O.C.*, pp. 788-790.

11. *Ibid.*, « Le poète contumace », *O.C.*, pp. 740-745.

12. *Ibid.*, « À l'Etna », *O.C.*, pp. 784-785.

même temps, reproche sa laideur à sa mère — le volcan est à l'image du sein maternel — et la somme rageusement : « allaite, na! », allaite l'avorton que tu as créé. Quant à Palerme, qui est à l'autre bout de l'île sicilienne, ce qui compte d'elle est que son nom respire la pâleur et qu'elle est l'anagramme d'une pâle mer (et mère) perdue. Voilà ce que le texte donne à lire, quand on accepte de le lire vraiment comme le texte d'un poète qui prend « pour un trait le mot très » et entremêle ses réseaux de sens autour de ce principe méthodologique.

Aucune de ces villes n'est habitée par le sujet lyrique, et Paris ne l'est pas plus. Les huit sonnets qui composent la suite ayant pour titre le nom de la capitale française la donnent à voir comme une « fourmilière » où règne, sous un « soleil [qui] manque de ton », un « incendie éteint ». Là-bas, le Breton qui arrive en ville est plongé dans l'anonymat tel un « Bâtard de Créole et breton ». Sur cette scène parisienne — notamment littéraire —, le survenant breton reste « Obscur malgré un « nom à tout casser », et il n'est que le « Cinq-cent-millième Prométhée » en quête d'un feu de la vie, de l'amour et du lyrisme qui a vidé la place. Tout n'est qu'artifice, théâtre, parade-bouffe, déchet, moisissure :

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 mourir !

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

Tu paradis ! c'est l'apothéose !!!...
Et l'on te jette quelque chose !:
— Fleur en papier, ou saleté¹³.

Une fois encore, c'est à en rire jaune :

Tu ris. — Bien ! Fais de l'amertume,
Prends le pli, Méphisto blagueur¹⁴.

Faire de l'amertume, prendre le pli, c'est bien ce que le recueil fait à la blague noire. Ses ruptures, ses saccades rythmiques, sa suroffre de nerf et de ponctuation, ses tableaux de déchéance épousent la représentation que la ville moderne,

13. *Ibid.*, « Paris », *O.C.*, p. 708.

14. *Ibid.*, « Paris », *O.C.*, p. 709.

dans ses journaux, dans ses discours publics, dans sa littérature, se donne d'elle-même. Prendre le pli consiste à jouer le jeu, à faire l'artiste, à faire 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 succès ou d'un faux amour. Faire comme tous les autres et, l'air de rien, faire comme le grand autre, qui est déjà passé par là et qui avait lui aussi « trempé sa plume dans la fange ». Ce prédécesseur prestigieux est à mon sens désigné dans le poème « Idylle coupée », expression qui lui est d'ailleurs empruntée, par les deux strophes suivantes :

— Un grand pendentif, cocasse, triste
 Jouissait de tout ça, comme moi,
 Point ne lui demandais pourquoi
 Du reste — une gueule d'artiste —
 Il reluquait surtout la tête
 Et moi je reluquais le pié.
 — Jaloux... pourquoi ? c'eût été bête,
 Ayant chacun notre moitié—¹⁵.

Jaloux ? non, mais rival oui. Ce grand pendentif est Charles Baudelaire¹⁶. Toute l'évocation de Paris incluse dans *les Amours jaunes* reprend les figures urbaines des *Fleurs du mal*, mais en les défigurant, en les noircissant, en les enlaidissant, en les amputant par le biais d'une autodérision radicale de toute potentialité allégorique. Le flâneur baudelairien, écrit Walter Benjamin, « se rend au marché ; il prétend qu'il veut observer, mais, en réalité, il cherche déjà un acheteur¹⁷ », avant d'ajouter quelques pages plus loin : « L'ivresse à laquelle le flâneur s'abandonne, c'est celle de la marchandise que vient battre le flot des clients¹⁸. » Le flâneur corbiérien, long, sec, blême, au large, à la dérive, jaune, est une épave qui n'attend que de couler ; il ne représente sur les étals qu'une marchandise avariée, gangrenée par les vers. « Décourageux », il décourage et défie tout preneur. Le chiffonnier des *Fleurs du mal* est ivre, se cogne aux murs des rues en épanchant « tout son cœur en glorieux projets » ; celui de Corbière est un peintre raté, en train d'inventer le collage pop lorsqu'il furète

15. *Ibid.*, « Idylle coupée », *O.C.*, p. 778.

16. Baudelaire, dont il récupère des rimes, reprend les thèmes, réécrit des textes, à l'exemple de « Bonne fortune et fortune » qui délit « A une passante », du dystique « Paris diurne/Paris nocturne » qui dialogue avec les « Tableaux parisiens » (cf. Michel Dansel, *op. cit.*).

17. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p. 54.

18. *Ibid.*, p. 83.

parmi les détritrus d'un dépotoir. C'est la foule, dit l'auteur du *Passagenwerk*, qui donne au poète érotique sa passante; chez Corbière, la passante est seule, avec son « petit air vainqueur », prend son amoureux de croisée pour un mendiant et lui donne deux sous, « souriant par en dessous ». Baudelaire « comparait fréquemment [l'écrivain] — et lui-même au premier chef — à la prostituée¹⁹ »; Corbière itou, mais il n'a « rien » à vendre, et surtout pas ce corps laid qui est le décalque vivant de celui de l'An Ankou, le spectre de la mort. Baudelaire regarde le théâtre de la ville de sa loge, Corbière ne voit rien, sinon l'envers du décor d'une « coulisse » où il est malvenu. L'escrimeur baudelairien se taille un chemin dans une foule qu'il suggère et ne montre pas; l'escrimeur des *Amours jaunes*, alter ego de Don Quichotte, a le fleuret qui plie, il sabre dans le vide, bataille toujours à reculons et rompt vers l'arrière ou de côté. La poésie de l'aîné « prenait fait et cause pour les opprimés; mais elle adoptait leurs illusions en même temps que leur cause », écrit encore Benjamin; Corbière se veut le plus paria des parias de Paris et, pour cela, à cause de cela, il a renoncé à l'idée même qu'il puisse y avoir une cause.

Et pourtant, Corbière écrit bien qu'il a pris le pli, qu'il fait de l'amertume comme un Méphisto blagueur. Il en fait, oui, volontairement, en toute connaissance de non-cause, et l'aspect le plus incroyable de sa poésie est que cette position ne l'entraîne aucunement vers le cynisme. Il joue le jeu jusqu'à ce que le jeu du qui perd gagne se mue en jeu du qui gagne perd. La présence du texte baudelairien n'est pas une question de sources, ni même une question d'intertextualité, du moins si l'on n'aborde cette dernière que sous l'angle d'un rapport de texte à texte interne à la série littéraire. Une perspective intertextuelle n'a de réelle efficacité que replacée dans la problématique d'une interdiscursivité plus large, autrement dit : la réécriture de l'urbanité baudelairienne prend tout son sens dans le fait que le texte des *Fleurs du mal* parle encore dans le discours social de 1873, mais difficilement, autrement. 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 rue. Pour Corbière, étranger, exterritorialisé, « bâtard », « huron » venant après la Commune, cette rue est invivable et, de toute façon, pour lui, Paris est un « Bazar où rien n'est en pierre²⁰ ». Elle provient aussi de ce que Baudelaire tient la

19. *Ibid.*, p. 53.

20. La ville monumentale de Hugo et de Balzac fait ici patatras.

laideur à distance comme une compagne fatale, alors que le sujet lyrique des *Amours jaunes* la porte sur lui, l'exhibe avec ostentation en des vers balafrés de points de suspension et d'exclamation, taillés de tirets qui ont l'air de ratures et de plaies.

Il faut traduire ceci en termes d'analyse de discours pour comprendre l'intervention rhétorique du texte. Toute la magistrale analyse que Walter Benjamin a consacrée aux *Fleurs du mal* montre que Baudelaire est à l'écoute de la rumeur, qu'il la travaille, certes, mais qu'il l'écoute encore. Corbière, lui, fait le sourd devant le langage des villes. Tous les exemples cités jusqu'à présent, de *Veder Napoli poi mori* au mot *Libertà* qui orne le fronton de la prison qui Gêne[s], de l'Etna à Palerme puis aux mots de Paris, montrent que la ville-référent, que la ville-lieu n'est pas l'objet, encore moins le sujet, des poèmes. Ceux-ci sont en prise directe avec la ville-mot, avec la rumeur qui traverse les villes. Cette surdité de combat effective une lecture abortive, une lecture incroyante du discours urbain — du discours social — qui mine la validité, la vraisemblance et la légitimité de tout énoncé. Et il faut comprendre notre homme. Le sujet lyrique corbiérien vient à Paris entaché d'une laideur qui préfigure sa déchéance et sa mort, lesté d'une souffrance physique et amoureuse qui lui déforme le corps et l'esprit, malheureux comme un « bossu » (voir « Le bossu bitor »), malheureux et mourant pour de vrai (poétiquement s'entend, quoique le biographème joue ici un rôle non négligeable), et il est affronté à une doxa qui lui bassine les oreilles à grand renfort de topoï pré-décadentistes, prostituées, mendiants, mystique des dégradations, morts et faits divers, saletés, etc., à tout venant. Ça le fait rire, jaune, bien sûr. « Je ris parce que ça me fait un peu mal. » Il sait, lui, que cette déchéance-là n'est là que pour la frime, qu'elle n'existe que pour le « chic », qu'elle est une monstrueuse esbroufe. Il joue le jeu, il prend le pli, il produit de l'amertume comme tout le monde, mais avec le rictus amendé d'une larme de celui qui sait que sa propre dégradation n'est pas pour rire, qu'elle n'est pas seulement une question de mots ou alors de mots comme ceux-ci : « Toujours le petit mort pour rire. »

Les villes de Corbière n'existent que par ce que la sagesse des nations, que par ce que les enseignes, les journaux, les cris des places publiques et la littérature urbaine veulent bien en rapporter. Ce tas de haillons phrastiques fournit aux poèmes leur matière et il suffit de le lire pour voir comment cet infatigable paresseux travaille :

Je pose aux devantures
Où je lis : — défendu
De poser des ordures²¹

Ailleurs, dans un texte qui ne s'intitule pas « Rapsodie du sourd » fortuitement :

Toujours, comme un *rebus*, je travaille à surprendre
Un mot de travers²²...

Ces deux exemples illustrent bien le perpétuel double sens, la constante réversibilité de la sémiosis corbiérienne. Celle-ci dessine un mouvement d'où provient toute la charge d'émotion des *Amours jaunes* : chaque énoncé lancé avec innocence sur le mode affirmatif ou humoristique est aussi retourné sur lui-même et vers celui qui l'énonce pour le pourfendre et le blesser. Le principe fondateur de cette poésie est la double annulation réciproque de la positivité de naguère et de la négativité présente. Rebus? Rebut. Trop réussi? Comme raté. Vers (poésie)? Vers (asticots). À l'Etna? Halète, na! Palerme? Pâle mer. Paris? Paria d'un pari à fond perdu, paria qui n'a pas ri, si ce n'est jaune! Ce mouvement de constant retrait où l'arme se retourne contre celui qui la brandit ressemble à cette procession d'Echternach où l'on fait un pas en avant, un pas en arrière, un pas en avant, un pas en arrière. J'ai parlé tout à l'heure du cortège des villes de Tristan Corbière. J'avais tort : les villes de Corbière ne bougent pas, elles sont immatérielles ou presque. C'est le sujet lyrique qui avance à reculons parmi les signes, faisant la sourde oreille, c'est-à-dire jouant tellement le jeu qu'il s'est sorti du jeu (socio-discursif), pratiquant ce qu'il nomme le « désabonnement universel ». Dans cette posture du sourd, qui est celle de l'enfant ou du fou (voir tel poème localisé à Charenton), loge sa « parade (oubliée) », mot à prendre dans tous les sens ouverts par le recueil. « Parade », c'est-à-dire acte de défense contre les règles de la croyance et du vraisemblable : « parade », c'est-à-dire danse pathétique et grotesque de l'amoureux-crapaud devant la belle qui l'ignore ; « parade », c'est-à-dire parade-bouffe du Méphisto blagueur se riant de son Faust ; « parade », c'est-à-dire carnaval du paria de Paris, en un mot : pariade²³, épopée comico-tragique, défilé à rebours d'un corbillard maquillé en char allégorique, qui

21. Tristan Corbière, « Bohème de chic », *O.C.*, p. 715.

22. *Ibid.*, « Rapsodie du sourd », *O.C.*, p. 768.

23. J'aurais aimé inventer ce mot, mais je le dois à René Char (voir l'épigraphe).

transporte un enfant mort-né suivi par un chien bâtard, un clochard canin, un « crochard » qui s'use les dents à mordre sa chaîne.

Si aucune des villes susdites n'est habitable pour le sujet lyrique, il en est pourtant une que celui-ci rêve de rejoindre. Tous les chemins des Amours jaunes y mènent, puisque le recueil avance à rebours de l'itinéraire biographique, s'ouvrant sur les poèmes parisiens, et se fermant par les suites « Armor » et « Gens de mer » (où est exploité le thème de Bretagne), puis par les superbes « Rondels pour après²⁴ ». Cette ville imaginaire se profile particulièrement dans « Le poète contumace », poème auquel répond l'illumination en prose du « Casino des trépassés ». Il n'est pas anodin que ces deux textes soient localisés par le lieu-dit « Penmarc'h », nom de la falaise où, selon la légende, Tristan se fit porter pour mourir en attendant Iseult, pas anodin non plus que « Le poète contumace » soit daté d'un jour de naissance glorieux : Noël.

Casino des trépassés

Un pays, — non, ce sont des côtes brisées de la dure Bretagne : *Penmarc'h, Toul-Infern, Poul-Dahut, Stang-an-Ankou...* Des noms barbares hurlés par les rafales, roulés sous les lames sourdes, cassés dans les brisants et perdus en chair de poule sur les marais... Des noms qui ont des voix.

Là, sous le ciel neutre, la tourmente est chez elle : le calme est un deuil.

Là, c'est l'étang plombé qui gît sur la cité d'Ys, la Sodome noyée²⁵.

Cette « cité d'Ys, la Sodome noyée²⁶ », voilà la ville où conduit le douloureux voyage des *Amours jaunes*. Il s'agit bien d'un voyage, d'un mauvais carnaval, mais aussi d'une traversée, et les notes de lieux et de dates imaginaires que Corbière laisse traîner au bas de ses textes suggèrent que tout le recueil est le carnet de bord d'un navigateur solitaire. Retrouver cette ville noyée, c'est rejoindre une mère, une mère moitié vive comme la mer de Bretagne et moitié morte comme celle qui borde Sodome, c'est retrouver une enfance prénatale, là où, revenu à l'abri du ventre, l'enfant rêverait en toute quiétude de la possi-

24. Sur cette structure des *Amours jaunes* et sur le retour à la mère qu'elle se ménage, on verra l'excellent essai d'André Le Milinaire, *Tristan Corbière. La paresse et le génie*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1989, 198 p.

25. Tristan Corbière, « Casino des trépassés », *O.C.*, pp. 895-899.

26. La cité d'Ys est une cité bretonne légendaire qui aurait été submergée au IV^e siècle. Elle a inspiré à Édouard Lalo son opéra *le Roi d'Ys* (Opéra-Comique, 1878).

bilité de renaître, et qui sait? cette fois beau comme un voilier. Par là s'explique l'étonnante pacification qui irradie sur les vers des « Rondels pour après ». Mais d'une cité perdue, d'une mère moitié morte et moitié vive, ne peut guère renaître, serait-ce à Noël, qu'un nouveau-né mort ou vif, plus mort que vif, et la poésie corbiérienne affiche sa doublure jusqu'à la dernière syllabe. Le bateau qui la transporte est aussi une épave, le berceau est un sarcophage et les « Rondels pour après » sont aussi des « rondelles », au sens le plus saucissonnant du terme (et ce sont des rondelles pour « apprêt »). Dans tout tombeau de jadis, on plaçait de la nourriture pour que le mort se sustente durant son voyage — Anne Hébert s'en est souvenu dans *le Tombeau des rois* — et nombre de poèmes des *Amours jaunes* fourmillent de termes alimentaires, cuisinés par un poète qui se présente à l'occasion comme un « retapeur de casseroles ».

Mais sur le plan de l'écriture même, les deux signes susdits — Cité d'Ys et Sodome — disent plus que cela. Ils signalent les deux grands textes de référence, les deux grands textes maternels de Tristan Corbière²⁷: la matière de Bretagne, d'une part, le texte biblique, ancienne et nouvelle alliances confondues, d'autres part²⁸. Toute l'interdiscursivité publique du recueil se déploie sur le fond de ces deux textes, elle les recouvre, les immerge et ceux-ci paraissent y sombrer. L'accord avec le monde et l'harmonie du monde dont la légende et le mythe pourvoyaient l'enfant sont en train de couler. Tout le travail de la poésie de Corbière consiste à saisir ce double texte maternel tel qu'il surnage de peine et de misère au moment du naufrage. J'évoquais tout à l'heure un retour positif vers la Bretagne. Oui, mais avec son envers bien entendu, comme toujours, avec sa négation dite dans le même instant: la

27. Il faut ici donner à l'adjectif « maternel » le sens que lui donne Henri Gobard lorsqu'il parle du « langage maternel », c'est-à-dire le langage de la communion, celui de la communauté proche: « *Un langage vernaculaire, local, parlé spontanément, moins fait pour communiquer que pour communier et qui seul peut être considéré comme langue maternelle (ou langue natale)* » (Henri Gobard, *l'Aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion, 1976, p. 34).

28. Le point de jonction entre les deux récits s'opère dans la figure de sainte Anne: « Sainte Anne est l'objet d'un culte tout particulier dans toute la Bretagne, comme patronne des mères de famille. [...] Elle [la légende bretonne] fait naître sainte Anne en Cornouaille, de sang royal. Maltraitée par son mari, elle fut secourue d'un ange qui la conduisit à Jaffa, d'où elle gagna Nazareth. Là, elle mit au monde une petite fille qui, à quinze ans, épousa un charpentier nommé Joseph. Anne revint alors en Cornouaille où son mari était mort entre-temps. Elle distribua ses biens et se retira dans un pauvre ermitage dans la baie de la Palud, près d'une source qui y coule toujours, et où Jésus vint souvent la visiter » (P.O. Walzer, *O.C.*, p. 1328).

Bretagne n'est plus légendaire, elle n'est plus *legenda*, elle n'est plus devant être lue comme elle l'était au temps du grand Tristan. Comble de l'ironie du sort une fois de plus, son propre nom gaélique: Armor, exhibe le doublet thématique fondamental des *Amours jaunes* et l'un des diagnostics que la modernité entérine au moins depuis Hegel: l'art est mort, sans compter que Armor fusionne arme et amor, exactement comme dans ce vers: « L'amour est un duel. » J'évoquais tout à l'heure un retour vers un Noël, vers une renaissance possible, quoique problématique. Mais l'épiphanie est morne et les signes des Testaments disséminés dans les textes tracent le sillon suivant: préfecture de police, prison, rue des Martyrs, Jérusalem, Golgotha, Croix de Bretagne, lesquels font des *Amours jaunes* la Passion d'un crucifié païen. De quelque côté que l'on regarde, la cité d'Ys semble bien perdue. Et pourtant, tout ceci m'entraîne là où je ne croyais pas me rendre, à ces lignes très précisément:

On peut considérer notre langage comme une vieille cité: un labyrinthe de ruelles et de petites places, de vieilles et de nouvelles maisons, et de maisons agrandies à différentes époques; et ceci environné d'une quantité de nouveaux faubourgs aux rues rectilignes bordées de maisons uniformes²⁹.

Cette longue phrase termine la dix-huitième des *Investigations philosophiques* de Ludwig Wittgenstein et, d'une certaine façon, elle disqualifie tout ce qui précède. La vieille cité de Tristan Corbière existe bel et bien, et il y vit en grand seigneur, avec panache. C'est une ville de mots en train de s'enfoncer, une ville de mots qui s'appelle « poésie », genre autrefois noble mais en train de virer au jaune, et qui s'avère malheureusement incapable de remplacer la légende et le mythe. Elle est débordée par des faubourgs envahissants, noyée dans un ragoût de mots, où elle risque de se fondre comme un Arlequin monochrome dans la foule du carnaval des éclopés, et Corbière emploie évidemment le mot « arlequin » à la fois pour désigner le personnage et pour renvoyer à ce plat composé de tous les restes des menus du jour:

Vois aux cieus le grand rond de cuivre rouge luire,
Immense casserole où le Bon Dieu fait cuire
La manne, l'arlequin, l'éternel plat du jour³⁰.

29. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961, p. 121.

30. Tristan Corbière, « Paris diurne », *O.C.*, p. 887.

Dans sa «sauce jaune», comme il l'appelle dans «Bohème de chic», le sujet lyrique reconnaît une sorte d'échec:

Je voudrais être un point épousseté des masses
 [...]

Et je ne le suis point!

Mais cet échec, relevé d'un point d'exclamation qui marque qu'il estomaque, est splendide. Dans le genre «Sublime bête», il est... trop raté — comme réussi, d'une laideur belle à pleurer. Car en prenant «pour un trait le mot très», en jouant au Casino des trépassés à surprendre un mot de travers, en mitonnant cette arlequinade que sont *les Amours jaunes*, Corbière circonviert aux règles de l'acceptable qui sont de mise dans toute la pratique discursive ambiante. L'image dominante de ce citadin du langage, qui n'arrête pas de tourner les mots non pas dans tous les sens mais vers tous les sens, est celle de la girouette. On dépeint parfois l'Ankou, écrit Anatole Le Braz dans *la Légende des morts*, comme

un squelette drapé d'un linceul, et dont la tête vire sans cesse au haut de la colonne vertébrale, ainsi qu'une girouette autour de sa tige de fer, afin qu'il puisse embrasser d'un seul coup d'œil toute la région qu'il a mission de parcourir³¹.

Face à n'importe quel fragment de discours ou fragment des villes-mots, Corbière fait la girouette. Celle-ci prend le pli des vents, mais ne s'abonne à aucun d'entre eux, quelquefois elle n'en fait qu'à sa tête, elle grince un peu et ce grincement produit ce qu'on appelle parfois le «crin-crin» corbiérien. Ce bruit de rouille attire encore des promeneurs qui s'aventurent dans la vieille cité. Ces promeneurs s'appellent des lecteurs. Aucun d'eux n'a le choix: il est impossible de lire *les Amours jaunes* comme un Parisien va en Bretagne, il est impossible de lire *les Amours jaunes* en touriste!

31. Anatole Le Braz, *la Légende de la mort*, Paris, Éditions Belfond, 1966, p. 67, cité par Michel Dansel, *op. cit.*, p. 208.