

## Langues jaunes et vertes : dans le bazar de Corbière<sup>1</sup>

Steve Murphy

(CELLAM Université Rennes 2)

Jean-Marie Gleize l'avait bien dit, « ça joue [...] avec la langue, avec la langue française avec ses marges, ses marges internes (l'argot, les argots, les jargons, les patois) et ses marges externes (anglais, italien, espagnol, latin), ça joue sur ces frontières, dangereusement<sup>2</sup> ». Comme si l'objet des *Amours jaunes* était de combattre toute construction, intellectuelle ou pratique, d'une langue nationale unitaire, la langue poétique devient le lieu d'une irréductible zizanie, jubiloirement splénétique (ou l'inverse), plaçant le lecteur dans un inconfort sémantique perpétuel qui peut être la source de plaisirs à condition de ne pas lire Corbière comme on lirait Lamartine. Affichant un cynisme qui sent la feinte post-byronienne<sup>3</sup>, l'œuvre n'est pas seulement une mine d'allusions littéraires, jusque dans sa versification, elle fait aussi référence, souvent, à des éléments d'Histoire et à des personnages plus ou moins synchroniques. Pas étonnant que Corbière s'intéresse aux douaniers car il s'applique à enfreindre toutes sortes de frontières culturelles aussi bien que langagières, celles notamment qui établissent des cordons sanitaires pour écarter la poésie lyrique de la poésie

---

<sup>1</sup> *Georges Dandin*, Acte I, Scène V. Dans cet article, nous employons les sigles suivants : [A] (*Les Amours jaunes*, éd. Christian Angelet, Librairie Générale française, « Classiques de poche », 2003) ; [AB] (*Les Amours jaunes*, éd. Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992) ; [Ac1835] (*Dictionnaire de l'Académie*, 1835) ; [B] (*Les Amours jaunes*, éd. Jean-Pierre Bertrand, Flammarion, « GF », 2018) ; [DEM] (Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, 1<sup>re</sup> édition, « Freetown », « 1864 ») ; [DLV] (*Dictionnaire de la langue verte*, Dentu, 1866) ; [W] (Charles Cros, Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, les sections consacrées à Corbière étant éditées par Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de Francis F. Burch pour la *Correspondance*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970) ; [TLFi] (*Trésor de la langue française informatisé*). Nous remercions Georges Kliebenstein, Esther Pinon et Nathalie Ravonneaux de leurs observations portant sur une première version de cet article.

<sup>2</sup> *Poésie et figuration*, Le Seuil, 1983, p. 104.

<sup>3</sup> Dans « Épitaphe », le poète est « Trop naïf, étant trop cynique » (v. 45 [B74]) ; dans « Matelots », « franc cynique [le matelot] a sa grâce naïve », avec la rime étymologique *native* :: *naïve* suivie de près par l'expression « – *Un mauvais chien* » (v. 51-54 [B244]) qui rappelle l'étymologie « canine » de *cynique*, désignant pour les adeptes de la philosophie des Cyniques un comportement volontairement inconvenant, comparable à celui des chiens ; dans « À une camarade », les vers « L'Amour entre nous vient battre de l'aile : / – Eh ! qu'il s'ôte de devant mon soleil ! » fait allusion, avec une césure suspensive qui met la formulation en relief (« de + devant »), aux paroles de Diogène, le Cynique par excellence, lorsqu'Alexandre le Grand vient lui rendre visite (v. 45 [B74])...

burlesque, la poésie éditée légalement de la poésie censurable, destinée à être diffusée « sous le manteau ».

On ne trouve pas d'un côté la France et sa langue, de l'autre la Bretagne. Chaque « unité » se décompose en fonction de différences diatopiques, diastratiques, voire diachroniques (de l'archaïsme au néologisme en passant par des expressions à la mode ou du moins vouées à un emploi probablement éphémère), avec de fréquents enchevêtrements (l'argot des prostituées portuaires est par exemple pour partie celui dont l'épicentre est la capitale). Cette poétique refuse aussi bien l'idéal d'un Français national unifié de la Révolution française avec son projet pour l'avenir que la langue de l'Académie française qui s'accroche au passé, même si Corbière peut, le cas échéant, envisager des solutions de compromis<sup>4</sup>.

Que ce soit dans sa langue ou dans sa versification, Corbière met en place une poétique de l'incorrection. On a pu dire qu'il le fait avec une « ironie anti-romantique<sup>5</sup> », ce qui semble juste, à condition peut-être d'admettre qu'il le fait romantiquement, comme Rimbaud, dans un rejet intransigeant de tout classicisme et avec une verve dans l'humour jaune qui fait que l'on s'étonne que l'œuvre n'ait pas été censurée. Les frères Glady ont pris quelques risques en mettant en vente *Les Amours jaunes*<sup>6</sup>. Corbière est cependant un as du ludique, s'amusant à des subterfuges qui lui permettent de feindre l'innocence, dans le droit fil de Baudelaire et Flaubert (mais donnant si l'on peut dire du « bitor », déjà retordu, à retordre). En réalité, seule une lecture en survol sémantique amènerait à méconnaître le caractère programmatiquement équivoque des *Amours jaunes*. Lorsque des douaniers du bon goût et de la correction formelle et langagière pullulent, on peut prendre un grand plaisir à être contrebandier.

L'annotation des éditions a fait un grand pas en avant avec l'édition d'Elisabeth Aragon et Claude Bonnin et les éditions plus récentes ont poursuivi ce travail avec de nouveaux

---

<sup>4</sup> C'est le cas en particulier, pour des raisons pragmatiques, dans « La Pastorale de Conlie » : Corbière vise un lectorat qui n'est pas seulement celui de la poésie lyrique, son effort de persuasion se devant d'éviter toute provocation argotique, régionaliste, etc. Pour le coup, il met de l'eau dans son vin poétique, qui a donné lieu parfois à une certaine déception esthétique (voir par exemple Jean Marmier, « La pastorale de Conlie (Tristan Corbière et la guerre de 1870) », *Annales de Bretagne*, 77, 2-3, 1970, notamment p. 491).

<sup>5</sup> Voir Serge Meitinger, « L'ironie antiromantique de Tristan Corbière », *Littérature*, 51, 1993, p. 41-58.

<sup>6</sup> Dans leurs éditions respectives, Christian Angelet et Jean-Pierre Bertrand s'appuient sur la tradition critique dans leur imputation aux frères Gladys d'une spécialisation dans ce secteur (« une réputation sulfureuse d'éditeurs pornographiques » [A9], « spécialisé dans les écrits érotiques » [B8]), comme le fait Pierre Popovic qualifiant les éditeurs de « curieux et presque vilains bonshommes ; éditeurs de littérature graveleuse et "parisienne" » (« Éléments pour une lecture sociocritique de "Ça" de Tristan Corbière », *Québec français*, 92, hiver 1994, p. 86-87). Sauf erreur, si les frères ont publié un très petit nombre d'ouvrages un peu osés, c'est plus tard, comme le montre l'enquête de Jean-Louis Debaube (« Autour de la publication des *Amours jaunes* », in *La Nouvelle Tour de Feu, Tristan Corbière*, 11-13, 1985, p. 55-69). On pourrait même dire que dans l'état actuel des connaissances, c'est avec Corbière que les frères Glady font leur entrée dans le secteur, même si *Les Amours jaunes*, ce n'est ni *Gamiani*, ni le *Parnasse satyrique du XIX<sup>e</sup> siècle*. Mais au niveau des contenus plus ou moins cryptés, on pourrait dire que c'est pire (ou mieux)...

éclairages lexicographiques<sup>7</sup>. Compte tenu des dimensions du chantier, il reste forcément beaucoup à trouver. Il s'agira ici de fournir un certain nombre de compléments/suppléments. L'argot, dans son hétérogénéité constitutive, peut être voyant ou caché mais parfois le jeu des syllepse risque d'occulter, paradoxalement, des acceptions « normales ». Deux des principaux points de référence pour cette exploration sont le *Dictionnaire de la langue verte* et le *Dictionnaire érotique moderne* de Delvau. Une part des acceptions du premier peut se trouver dans des dictionnaires plus conventionnels et il y a un degré de chevauchement entre ces ouvrages mais le *Dictionnaire érotique moderne*, que n'ont pas utilisé les principales éditions annotées de Corbière, fournit un stock important d'expressions qui éclairent des détails des *Amours jaunes* même si une partie des acceptions relève moins d'un processus de lexicalisation argotique en bonne et due forme que de l'existence, depuis toujours, d'une très riche et élastique « sémiologie de la sexualité<sup>8</sup> ».

Du coup, dans bien des cas on n'a pas vraiment besoin de dictionnaires mais lorsqu'on essaie de trouver des confirmations d'hypothèses avec ceux de l'Académie et de Littré, on comprend vite son malheur, les entreprises lexicographiques conventionnelles épousant les réticences de la bonne société. Faisant tout pour violenter les convenances, Corbière développe souvent, sur le plan de la sexualité, un humour voisin de celui du *Dictionnaire des idées reçues* où on lit par exemple : « ÉRECTION Ne se dit qu'en parlant des monuments. » et « ÉTALON Pour les petites filles cheval plus gros qu'un autre. » Il va sans dire (ou devrait aller sans dire...) que dans « Le Phare », construction qualifiée de « Priape d'ouragan », les expressions « Bandant à bloc » et « l'érection du phare » (v. 5, 59 [B289-292]) sont exemptes d'ambiguïté si ce n'est pour un lectorat innocent ou bégueule – et encore des poèmes comme « Pudentiane » laissent entendre qu'il peut bien s'agir, dans ce second cas de figure, d'une fausse pudeur, d'hypocrites lecteurs qui éprouvent pour les sujets qu'ils affirment exécrer une profonde fascination<sup>9</sup>. Quant à la question des étalons, des indications comme « De l'amour,

---

<sup>7</sup> Signalons aussi les articles intéressants de Claudio Rendina (« Corbière ; "Véritable plainte d'Auguste Berthelon". Note per una interpretazione », *Si e No*, 1, 3, novembre 1974, p. 293-306 et « Poésie giovanili di Corbière », *Si e No*, 2, 5, luglio 1975, p. 179-195). La question du choix des dictionnaires à utiliser est forcément difficile : si la première édition du dictionnaire de Lucien Rigaud, de 1878, est très proche, c'est moins le cas pour celui publié par Hector France en 1907. Soit on se fie à un dictionnaire tardif pour des significations qui n'existent pas forcément à l'époque de l'œuvre abordée, soit on se limite à des dictionnaires synchroniques en oubliant le retard de ces ouvrages, en particulier dans le domaine de l'argot où les lexicographes professionnels « classiques » s'aventurent peu.

<sup>8</sup> Pierre Guiraud, *Sémiologie de la sexualité : essai de glosso-analyse*, Payot, 1978.

<sup>9</sup> Cette scène a été très bien analysée par Pascal Rannou, qui relève à juste raison l'image de fellation lorsqu'« En vain le lèche / La lame de rut écumant », le phare continuant à « bander » (*De Corbière à Tristan. Les Amours jaunes : une quête de l'identité*, Champion, 2019 [2006], p. 364-366). Il se peut bien que Corbière pense à un poème de Gautier qui ne figure pas dans *Émaux et Camées*, mais dans le *Parnasse satyrique du XIX<sup>e</sup> siècle*, « Le Godemichet de la gloire ». La colonne Vendôme est le « vit » qui s'y trouve « Gamahuché par l'aiglon. » (vent-aigle approprié dans ce contexte impérial). Dans le même ordre d'idées, le blason « pas bégueule » du poète inclut l'expression « Nous bandons », avant sa « pose » « Roide comme un pendu ! » (v. 29, 31, 36) où s'il s'agit d'un « synonyme archaïque de raide » [B80], c'est que « le bohème exhibe scandaleusement sa virilité » [AB67], l'expression désignant l'érection que subit l'homme pendu, phénomène physiologique qui sous-tend si l'on peut dire les allusions aux pendus des *Amours jaunes* et qui est mentionné aussi bien dans *Atar-Gull* de Sue

– mais pire étalon. » (« Épitaphe », v. 12 [72]) ou « “[...] ventre de famille / Que couvre un étalon pour la production !” » (« Décourageux », v. 19-20 [B164]) ne laissent aucun doute sur le sens attribuable à *étalon*, que confirmerait, s’il en était besoin, le verbe *couvrir* dans le second exemple. Tout cela commence très tôt dans le recueil, la figure du « Méphisto blagueur » s’associant à des formules comme « Fais de toi ton œuvre posthume, / Châtre<sup>10</sup> l’amour... l’amour – longueur ! » (« Paris », v. 100 et 103-104 [B69-70]). La « longueur » de l’amour n’est pas ici qu’une question de durée et les expressions à suggestions phalliques sont fréquentes dans le recueil<sup>11</sup>.

---

que dans *Gamiani*, faisant l’objet d’innombrables blagues, dans « Bal des pendus » de Rimbaud comme dans *En attendant Godot*.

<sup>10</sup> Cf. la figure d’« Abeilard » dans « Après la pluie » (v. 76-78 [B94]) et « Elizir d’amor » (v. 39 [B137]). Dans « Libertà », l’enchaînement « Ta ceinture-dorée, / De fer ! – Fidélité – / Et ta couche encastrée / Tombeau de volupté ! » (v. 29-32 [B201]) renvoie comme l’a montré Jean-Pierre Bertrand au proverbe « Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée » et le même critique observe que *ceinture dorée* signifiait autrefois « prostituée » [B349]. En même temps, il s’agirait ici d’une application humoristique de la parémie, se référant à la cage dorée d’une ceinture de chasteté, le mot *encastrant* encastrant, si l’on peut dire, le mot qui peut signifier la punition de celui qui arriverait à surmonter les obstacles sexuellement carcéraux : *\*castrant...* On n’oubliera pas aussi la présence du mot *eunuque* dans « Litanie du sommeil » (v. 90 [B174]), « Le Renégat » (v. 10 [B258]) et dans « Paria » où l’enchaînement « – Moi, – cœur eunuque, dératé / De ce qui mouille et de ce qui vibre... » (v. 5-6 [B206]) suggère que le « sujet poétique » est privé de vibrations et d’humidités sexuelles.

<sup>11</sup> Un lecteur de *curiosa* aurait par exemple saisi tout de suite l’équivoque des « gens à rudes nœuds » de « Matelots » (v. 13 [B242]). Il aurait aussi flairé la surdétermination phallique des expressions « peau de cervelas » et « l’asticot » utilisées au sujet de Bitor (v. 195 et 239 (« ASTICOT. Le membre viril [...] » [DEM 20] ; « CERVELAS. Nom que donnent au vit la plupart des cuisinières ; aussi bien que : *boudin, saucisson, andouille, bout de viande*, etc., selon la forme, la longueur ou la grosseur de l’objet, qui est un produit de la *cochonnerie*. », DEM, 2<sup>e</sup> édition, « Bâle, Imprimerie Karl Schmidt », s. d., p. 87) ; le nom *Bitor* est lui-même de nature à encourager une interprétation phallique car comme les auteurs de chansons obscènes et comme Verlaine notamment, Corbière est très attentif aux syllabes potentiellement équivoques (on sait à quel point, de Molière à Voltaire, on a évoqué l’idée de se débarrasser d’expressions comme *cul de sac* et *cul de bouteille*...), *confesse* faisant partie des mots de prédilection, « analysables » en termes de leurs composantes virtuelles. La méthode apparaît par exemple dans *Les Amours secrètes de M. Mayeux* (ouvrage republié par Claude Duneton, *La Goguette de la Gloire. Les aventures érotiques du bossu Mayeux*, Le Pré aux clercs, 1984) lorsque le héros déclare : « Annette, celle que j’aimais, lui était donnée par les mauvaises langues pour concubine (j’emploie ce mot de préférence parce qu’en mettant le b sens dessus-dessous, il rassemble à lui seul les trois objets qui donnent le plus de jouissance, con, cu, pine) » (*ibid.*, p. 69), ce personnage atteignant ainsi, après l’époque de sa création par Traviès, une nouvelle réputation, pornographique, ce qui influe sur l’interprétation du terme « Mayeux » utilisé pour désigner Bitor (v. 114 [B252]). Corbière s’amuse de la même manière à décomposer *concupinage* avec une césure ultra-suspensive, comme l’a bien vu Armelle Hérisson (*op. cit.*, p. 303) : « Les femmes avaient su – + sans doute par les buses / Qu’il vivait en *concu+binage* avec des Muses !... » (« Le Poète contumace », v. 27-28 [B120]), césure d’un type rare à l’époque si ce n’est chez Verlaine – qui en profite à l’occasion pour faire des jeux de mots (cette césure fait partie des raisons d’abonder dans le sens de Benoît Houzé, « Corbière lecteur de Verlaine ? Potentialités d’une hypothèse critique », dans *Rimbaud, Verlaine et zut. À la mémoire de Jean-Jacques Lefrère*, éd. S. Murphy, Classiques Garnier, 2019, p. 299-315). L’expression « Obscène Confesseur des dévotes morts-nées ! » (« Litanie du sommeil », v. 32 [B171]) incite évidemment le lecteur à retrouver les mots *obscènes* dans « Confesseur ». Quant au « hanneton-d’or, ton amant... » dans « à une rose » (v. 19), il ne s’agit pas tant d’« un “âne” que l’on “tond” de son “or” »

## Murphy Langues jaunes et vertes

Les fonctions de l'argot étant expressives et, souvent, cryptologiques, se reliant à des communautés qui expriment ainsi leur spécificité, sinon leur solidarité, avec l'intention parfois manifeste d'exclure ceux qui n'en font pas partie, le recours de Corbière à ce patrimoine en constant renouvellement joue avec les nerfs lexicaux du lecteur, ce qui n'a rien de bien entendu d'involontaire. Linguistiquement, Tristan risque plutôt de s'appeler Légion. Les récepteurs effectifs des *Amours jaunes* seront minoritaires à connaître l'argot parisien et ils seront encore moins nombreux à comprendre les technicisms nautiques, autre versant de l'argot auquel nous ne nous intéresserons pas ici, faute de compétences en la matière. En procédant ainsi, Corbière va à l'encontre d'une conception de la poésie fondée sur l'idée de son essence nécessairement *éternelle* et en tout cas transhistorique, conception qui suppose l'éviction de tout ce qui a une date de péremption. Dans cette idée de la poésie, *Châtiments* vaut bien moins que *Les Contemplations*, *Les Exilés* de Banville bien davantage que ses *Odes funambulesques*. Corbière intègre dans *Les Amours jaunes* comme une nécessité de péremption, planifiant pour partie l'incompréhension (spontanée) de plus en plus radicale de son œuvre.

**Saletés**

Le vers « – Merci, mais j'ai lavé ma lyre. » (« Ça ? », v. 5 [B61]) a suscité ce commentaire au sein d'une remarquable exploration, d'ensemble et de détail, consacrée aux *Amours jaunes* : « Le sens courant "nettoyer" évoque une image triviale (celle d'un poète qui savonne sa lyre), mais cette réponse serait absurde, et elle ne l'est pas : "laver" en argot, signifie "se défaire, vendre par nécessité", et la réponse s'inscrit bien alors dans le jeu des oppositions qui sous-tend le poème : le poème n'est pas un poème, car le poète, désargenté, a vendu sa lyre<sup>12</sup> ». Dans la logique cotextuelle immédiate, cette acception s'impose, ainsi que dans l'aire plus étendue des *Amours jaunes*, enrichie par tant de locutions signifiant la pauvreté, où le fait de devoir mettre des possessions au clou<sup>13</sup> est à peine moins symbolique que l'évocation de la mendicité – ou de la prostitution. Selon une supposition qui se montre souvent féconde pour le recueil, on peut cependant se dire qu'ici encore, « il ne faut pas choisir, sans doute, et

---

[AB101] que d'un homme associé à l'idée d'un membre d'or (cf. « TAQUINER LE HANNETON. Branlailler un homme [...] » [DEM 279] ; *hanneton* figure aussi dans la liste de synonymes de « membre viril » donnée par Delvau dans la seconde édition du *DEM*, éd. cit., p. 255), dans un contexte rempli de suggestions sexuelles comme le fait que la rose soit qualifiée de « Sensitive ouverte, arrosée / De fausses-perles de rosée » (Delvau ajoute cette définition dans la seconde édition du *DEM* : « ROSEE CELESTE, DIVINE, etc. Décharge de la liqueur balsamique, que les gens qui n'attendent rien du ciel appellent tout bonnement : – du foutre. », ce qui suit immédiatement une autre définition, plus évidente encore : « ROSE. La nature de la femme. » (éd. cit., p. 333).

<sup>12</sup> Armelle Hérisson, in Benoît Houzé et Armelle Hérisson, *Tristan Corbière. Les Amours jaunes*, Neuilly, Atlande, 2019, p. 215.

<sup>13</sup> « Dans le désert au clou » (« Laisser-courre », v. 12 [B153]), « – Mais gare à l'œil jaloux, gardant la place / De l'oreille au clou !... » (« Rapsodie du sourd », v. 9-10 [B165]), « Clou du Mont-de-Piété ! » (« Litanie du sommeil », v. 131 [B176]), « Ho ! l'Espérance folle / – Ce crampon – est au clou. » (« *Libertà* », v. 41-42 [B201]), « la ronde [...] / Vous soulage en douceur quelque traînard tranquille / Pour le coller en vrac, léger échantillon, / Bleu saignant et vainqueur, au clou. » (« Le Bossu Bitor », v. 37-40 [B248]).

accepter, comme souvent chez Corbière, que les effets s'ajoutent<sup>14</sup> ». Car si la lyre est au cœur de la représentation lyrique et méta-lyrique<sup>15</sup>, elle apparaît comme un symbole globalement dérisoire, que ce soit dans la séquence « O lyre ! O délire ! O... » d'« I sonnet » (v. 14 [B16]), ou dans l'enchaînement des rimes de deux quatrains d'« Un jeune qui s'en va » *écrire :: lyre, délire :: lire* (v. 5-11 [B102]), résumé caustique du circuit de communication et du marché de dupes du lyrisme le plus naïf. C'est ainsi que Corbière évoque « la lyre de ceux dont la Muse est pucelle ! » (« Litanie du sommeil », v. 61 [B172]) et – Lamartine étant le parangon de l'homme manquant de virilité, comme chez Flaubert ou Glatigny<sup>16</sup> – celle de « ce pieux Jocelyn / Qui tenait, à côté, la lyre et la chandelle... » (« Le Fils de Lamartine et de Graziella », v. 26-27 [B198]), ce qui peut impliquer un rôle non seulement de souteneur<sup>17</sup>, mais de voyeur, avec sans doute une propension masturbatoire<sup>18</sup>. Dans un monde où l'on peut parler du « marchand de lyre » (« Idylle coupée », poème où le personnel haut en couleurs de la prostitution est central, v. 44 [B179]), où se déploie la logique baudelairienne de « La Muse vénale », le Poète ne peut envisager le monde de la prostitution sans une forme de connivence, de solidarité et même d'identification (il fait lui-même « [s]on trottoir » dans « Bonne Fortune et fortune » (v. 1 [B99] et dire que sa Muse « est à tout le monde... Mais moi seul – je la bats ! » aux v. 59-60 de « Bohême de chic » [B81] tend à assimiler le poète à un souteneur), si bien que la Lyre est aussi une affaire de *saleté(s)* de « linge sale » étalé, comme celui des trépassés par « La Lavandière blanche » (« Paysage mauvais », v. 9-10 [B211]) ou

<sup>14</sup> Armelle Hérisson, *op. cit.*, p. 221.

<sup>15</sup> On lira en particulier l'excellente analyse de Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Champion, 2003, p. 436-449.

<sup>16</sup> Ainsi, dans une parodie portant principalement sur Musset, le poète dit à la Muse : « Aime à plein cœur ceux dont la verge clandestine / N'a rien d'un étalon ; / Va branler ce projet de nœud que Lamartine / Cache en son pantalon ; » (« La Nuit de mai », dans *Joyusetés galantes et autres du Vidame Bonaventure de la Braguette* [prem. éd. Poulet-Malassis, 1866], éd. Jean-Paul Corsetti, in *L'Érotisme Second Empire*, Éditions Carrère, « Lectures érotiques de Jean-Jacques Pauvert », 1985, p. 284). Flaubert affirme dès le 4 juin 1844 : « J'aime les phrases mâles et non les phrases femelles comme celles de Lamartine fort souvent » et c'est en évoquant Graziella qu'il écrit, le 24 avril 1852 : « Ô hypocrite ! S'il avait raconté l'histoire vraie, que c'eût été plus beau ! Mais la vérité demande des mâles plus velus que M. de Lamartine. – Il est plus facile en effet de dessiner un ange qu'une femme. Les ailes cachent la bosse. » (texte du site de la Correspondance de Flaubert, édition électronique par Yvan Leclerc et Danielle Girard, Centre Flaubert).

<sup>17</sup> « TENIR LA CHANDELLE. Avoir des complaisances honteuses pour un commerce de galanterie ; se faire maquereau. » [DEM 280].

<sup>18</sup> Cf. à nouveau « La Nuit de mai » de Glatigny où le Poète déclare à la Muse : « Ton con, je sais, hélas ! comment on le fabrique : / C'est avec les cinq doigts, » (*ibid.*, p. 283). Les bougies et chandelles font évidemment partie des images phalliques traditionnelles, par leur forme comme par leur participation à l'isotopie de l'allumage et de la chaleur (cf. « Saint Tupetu de Tu-Pe-Tu » : « – Pile-ou-face de la vertu, / Ambigu patron des pucelles / Qui viennent t'offrir des chandelles... », v. 49-51 [B218]). Que l'auto-érotisme fasse partie de la fresque d'aliénation sentimentale et de frustration sexuelle des *Amours jaunes* n'a rien de surprenant. Dans le poème priapique « Le Phare », le quatrain « Demandez-lui donc s'il chérit / Sa solitude ? / S'il parle, il répondra qu'il vit... / Par habitude. » (v. 41-44 [B290-291]) utilise une rime qui connote la masturbation, comme dans « L'Enfant qui ramassa les balles [...] » de Rimbaud (« Son œil est / Approfondi par quelque immense solitude : / "Pauvre jeune homme, il a sans doute l'Habitude !" »), le choix du verbe *vit* à la rime l'intégrant dans le système suggestif par glissement grammatical puisque, pour résumer, il *\*chérit son vit*.

celui du poète soumis aux auscultations et dévoilements des douaniers (« *Veder Napoli poi mori* », v. 7 [B188]), proches parents des « huissiers aux mains sales<sup>19</sup> ! » (« *Libertà* », v. 57 [B202]). Il peut y avoir de bonnes raisons pour laver sa lyre, instrument symboliquement dépourvu de cordes dans une autocaricature du poète, constellée d'emblèmes<sup>20</sup>.

À une époque où l'hygiénisme a le vent en poupe, la pathologie joue un rôle considérable, au propre comme au figuré : la « phthisie », la grippe<sup>21</sup>, la fièvre jaune, la lèpre (on trouve des allusions fréquentes, notamment sous des formes obliques), la chlorose.

La scatologie a une place assez importante dans le recueil. Le renégat éponyme « mange de l'humain, de l'or, de l'excrément » (v. 13 [B258]) ; les crapauds « Empoisonnent de leurs coliques, / Les champignons, leurs escabeaux. » (« Le Crapaud », v. 13-14 [B110]) ; le sujet poétique serait « altéré / Comme *la Colique-sèche / De Miserere !* » (« Toit », v. 7-8 [B132]).

Parfois, les formulations peuvent être référentiellement indéterminées, comme les mots « fluer, vers à vers, sur les lieux » (« Le Fils de Lamartine et de Graziella », v. 6 [B197]). Si l'on peut penser à « Fluer (mar.) [normalement intransitif] : couler ; se dit aussi de la mer qui "flue" et "reflue". » [B354], une explication scabreuse est plus plausible. Il peut s'agir de ces diarrhées qui accompagnent routinièrement les évocations touristiques burlesques mais puisque cela concerne surtout « L'Étrangère, confite en Lamartine, » ; il risque cependant d'être question plutôt de « FLEURS BLANCHES. Nom que, par corruption, on donne à un écoulement blanchâtre particulier aux femmes blondes, lymphatiques, chlorotiques, mal nourries, – parisiennes, en un mot. *Mulierum vulvæ fluores, stillationes morbosæ*, – d'où, conséquemment, on devrait dire : *flueurs blanches*, du verbe latin *fluere*, couler. » [DEM 147] – ce qui peut surdéterminer le choix du mot *confite*... Quant aux « Rois pouilleux sur leurs trônes, / Clyso-pompant l'azur qui bâille leur sommeil !... » (« *Veder Napoli poi mori* », v. 19-20 [B189]), il faut assigner aux mots *lieux* et *trône* leur signification euphémico-hygiénique courante et le « panier percé » (v. 17) peut faire penser à *\*chaise percée*. Avec l'idée de

<sup>19</sup> Les équivoques sexuelles sur les portes et « huys » comme sur les fenêtres sont évidemment traditionnelles et le v. 47 « L'huys n'a pas de fente... » rappelle l'image de la « ceinture-dorée » (v. 29) abordée plus haut. On peut penser au voyeurisme sadique qui accompagne les mises en vente dans *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*. Dans le premier roman, Flaubert insiste sur les « doigts rouges et mous comme des limaces » de Maître Hareng qui est, par son nom, du côté du « maigre » mais aussi sans doute, par parenté implicite, des maquereaux. Cette comparaison, suggérant la viscosité tactile et humaine de l'huissier, donne expression à la répulsion ressentie par Emma (Troisième partie, chapitre VII).

<sup>20</sup> On trouve une grande et belle reproduction en couleurs sur la couverture de *Tristan Corbière. « Poète en dépit de ses vers »*, Morlaix, Musée des Jacobins, 1995. Voir les commentaires de Jean-Luc Steinmetz, *Tristan Corbière. Une vie à-peu-près*, Fayard, 2011, p. 186-187 et d'Anne-Sophie Kutyla, *Tristan Corbière. Une curiosité esthétique*, nouvelle édition revue et corrigée, Eurédit, 2010 [2000], p. 62-68. On trouve de plus petites reproductions dans des éditions en format de poche [A, couverture et B306] mais on n'y voit ni le cadre asymétrique, ni les emblèmes qui l'ornent, ni la très petite ancre attachée à la main droite du poète.

<sup>21</sup> Voir cette combinaison du littéral et du figuré dans « Un jeune qui s'en va » : « j'ai la phthisie en grippe », l'une des trois occurrences de *phthisie* en l'espace de cinq vers (v. 67-71 [B105]). L'expression « phthisie et paraphrase / Rentrée » joue sans doute sur une acception populaire : « RENTRER se dit vulgairement des humeurs qui se répercutent. *Prenez garde de laisser rentrer cette humeur, elle vous jouerait un mauvais tour. Un charlatan lui a fait rentrer ses darts.* » [Ac1835].

« clyso-pomper », Corbière revient à un humour traditionnel, moliéresque notamment, les clystères et clyso-pompes apparaissant dans des poèmes à inspiration satirique comparable de Rimbaud<sup>22</sup>. Le verbe *clyso-pomper* a l'avantage supplémentaire de « laisser entendre » le verbe *pomper*, courant dans des évocations obscènes de la fellation, le trait d'union (qu'emploie également Delvau, contrairement à Rimbaud) sollicite un peu la décomposition du verbe<sup>23</sup>. L'évocation des « rois pouilleux » peut rappeler la vague de caricatures montrant Napoléon III équipé de seringues à lavement, parfois perché sur son pot de chambre, le mot *trône* figurant largement dans les légendes de cette iconographie républicaine<sup>24</sup>.

On peut aussi penser qu'il arrive à Corbière de sous-entendre pour l'adjectif « éolien » non seulement la harpe éolienne ou des effets de vent météorologiques, mais son acception euphémique courante lorsqu'on voulait faire allusion à des flatulences, par exemple « Et l'on entend gémir ma porte éolienne » (« Le Poète contumace », v. 133 [B124]), « Accord éolien hantant l'oreille sourde ! » (« Litanie du sommeil », v. 69 [B173]).

Le bestiaire des *Amours jaunes* accorde une place importante aux rats et à la vermine. À côté du « ver-luisant » poétique et de spécimens du « *ver solitaire*<sup>25</sup> », on trouve des araignées

<sup>22</sup> C'est dans le même registre que le jeune Corbière avait écrit le poème plus nettement potachique ou carabineux « Légende incomprise de l'apothicaire Danet », ce dernier découvrant « un vieux chat au fond d'un vieux derrière » avec à l'arrière-fond le sens sexuel de *chat* [W863-164] ; dans l'énumération « Esclave, flibustier, nègre, blanc, ou soldat, / Bravo » du « Renégat » (v. 5-6 [B258]), on est poussé à reconstruire la logique présidant à cet enchaînement, en faisant par exemple une passerelle mentale entre « esclave » et « nègre », avant d'en tenter autant pour la série « Pendu, bourreau, poison, flûtiste, médecin, / Eunuque » avec une structure syntaxico-prosodique similaire, poussant non seulement à identifier la complémentarité de *pendu* et de *bourreau*, mais les liens qui permettent de comprendre le passage de l'isotopie de la mort « Pendu, bourreau, poison » à une deuxième isotopie, plus cachée : *poison* → *\*apothicaire* → *médecin*, en vertu d'acceptions comme « FLÛTE [...] L'instrument avec lequel les matassins poursuivent M. de Pourceaugnac, – dans l'argot du peuple, Tulou médiocre. / FLÛTENCUL, s. m. Pharmacien, – dans l'argot du peuple, qui fait semblant d'ignorer qu'il n'y a plus d'apothicaires. » [DLV 164].

<sup>23</sup> Par exemple dans « La Mort des cochons » de Valade et Verlaine : « Nous pomperons les vieillards les moins beaux » (*Album zutique*), l'expression *pomper les vieillards* sous-entendant d'ailleurs *pomper le dard*. Delvau indique « POMPEURS DE DARD ET DE NŒUD. Variété de pédérastes qui sucent le membre viril comme si c'était un sucre d'orge » en s'appuyant pour le terme sur les travaux du médecin-légiste Tardieu [DEM 239-240]. Dans « Féminin singulier », le don du corps de l'*éternel féminin* au « pompier » peut suggérer un déverbal alternatif mais synonyme, v. 4 [B78].

<sup>24</sup> Pour des exemples de telles caricatures, voir notre livre *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Éditions du CNRS et Presses universitaires de Lyon, 1991, fig. 30, 38, 41, 50, 53-55, 58-59.

<sup>25</sup> « À un Juvénal de lait », v. 5 [B160]. Le ténia ou « ver solitaire » participe au luxuriant rayon blaguologique du ver-vers-vert dans *Les Amours jaunes*, poursuivant les plaisanteries sur les différentes formes de vers des *Fleurs du Mal*, qui débute sur « Au lecteur », dont l'un des vers les plus indigestes pour le lecteur générique de la poésie lyrique est celui-ci : « Serré, fourmillant, comme + un million d'helminthes, ». Observant « la rareté du mot dans les textes littéraires » (*a fortiori* poétiques), Claude Pichois se demande si l'idée est venue à Baudelaire en puisant dans un dictionnaire de rimes (Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 1, p. 832). Avec la conjonction monosyllabique *comme* avant césure, Baudelaire a voulu préparer par un effet suspensif le choc du comparant. Ce que le lecteur « lexicomane » comme Baudelaire pouvait découvrir, c'est que *helminthe* est l'hyperonyme de « vers solitaire ».

(on y reviendra), des poux, puces et punaises, ainsi que leurs effets corporels délétères que sont la gale (produite comme chacun sait par l'acarus sarcopte de maldororienne mémoire) et la teigne (qui fusionne la cause et l'effet). Lorsque le Bossu Bitor est qualifié de « pou crochard », on peut se demander, dans le cadre d'énonciation d'un bordel, s'il n'est pas, dans l'esprit de son interlocutrice, plutôt un morpion. En tout cas, cette femme donne dans l'humour méta-bestial en accusant ce nouveau client « mauvais comme la gale » d'être un « Pou crochard qui montais nous piquer<sup>26</sup> nos *punaises* ! / Cancre qui viens manger nos *peaux* !... », *punaise* et *peau* signifiant « prostituée » comme on a pu le relever [AB371]<sup>27</sup>. Bitor a des pinces et il s'agrippe méchamment, comme un pou ou un crabe, le mot *cancre* pouvant renvoyer à l'acception « Avare, homme qui n'aime point à prêter » [DLV 59] et non seulement à son sens scolaire. *Se crocher*, c'est « se battre à coups de poings et de pieds, comme les *crocheteurs* » (*crocheter une porte*, c'est aussi la *crocher*) » [DLV 101] et on venait de se rendre compte de sa capacité de résister : « Gare au grappin, il croche ! Ah : le cancre qui mord ! » (v. 199 [B255]). Mais l'image de Bitor en crabe est aussi une amorce<sup>28</sup>, comme le fait de le

<sup>26</sup> Outre le sens évident de *piquer* s'agissant d'un pou-cancre, Corbière sous-entend sans doute une autre acception. *Piquer* n'avait pas encore, sauf erreur, le sens de « voler ». Il se peut que Corbière pense à des expressions comme *piquer des ouvriers*, au sens de « veiller à ce qu'ils soient présents, à ce qu'ils ne perdent pas leur temps, et fassent bien leur ouvrage » [Ac1835]. Argoji signale *piquer un Pédé* au sens de « lever un [*sic*, coquille ?] rivette » chez Clémens en 1840 (sur le site [lexilogos.com/argot/htm](http://lexilogos.com/argot/htm)) mais *rivette* avait aussi une signification non-« pédérastique », si bien que *piquer une rivette* aurait eu le même sens que *piquer une punaise*.

<sup>27</sup> On trouve bon nombre de parasyonymes de *prostituée* dans le recueil, notamment *saloppe* (orthographe du poète) et *traînées*, mais aussi *drôlesse* [DEM 110]. Des mots comme *donzelle*, au sens de « fille ou femme légère » [DEM 110], se rapprochent de cette série, dans une fourchette de termes allant de la *saloppe* à la *grisette*, en passant notamment par la *lorette*, en fonction à la fois du degré de vénalité et de « légèreté » des femmes concernées et de leur statut dans la pyramide sociale à une époque où la prostitution est une préoccupation sociale majeure, en particulier depuis la Monarchie bourgeoise, la prostitution « de fin de mois » ayant notamment pris une ampleur nouvelle, en lien direct avec la pauvreté prolétarienne et le chômage. De nombreux mots populaires avaient des connotations sociologiques courantes, tel le mot *rat* dans son sens chorégraphique (« RAT [...] Petite fille de sept à quatorze ans, élève de la danse, qui est à la première danseuse ce que le saute-ruisseau est au notaire, et qui devient bien plus facilement célèbre comme courtisane que comme rivale de Fanny Essler. » [DLV 331]), à garder à l'esprit en lisant le vers « – Hop ! les rats du grenier dansent des farandoles ! » (« Le Poète contumace », v. 136 [B124]), le mot *danse* même ayant une signification évidente dans des textes grivois [DEM 99].

<sup>28</sup> Au sens de Gérard Genette, *Figures III*, Le Seuil, 1972, p. 112-114 : alors que la prolepse est explicite et narrativement officielle, l'amorce n'est pas déclarée et peut supposer une décision sinon un pari herméneutique du lecteur. On en trouve un autre exemple dans « Le judas darde un rais », l'affirmation de Bitor au vers suivant « – J'ai de l'argent. » participant à la dé-communisation si l'on peut dire du mot (« Le Bossu Bitor », v. 104-105). Il s'agit d'un signe avant-coureur d'une forme de trahison commise à l'encontre du « héros », reprenant sous une forme moins explicite le calembour de « Sonnet de nuit » : « Eh bien ! ouvre, Iscariote, / Ton judas pour un baiser ! » [B129]. Le fait que cette dernière référence à Judas commence au v. 13 est de toute évidence significative. Les définitions de Delvau sont, comme si souvent, éloquentes : « JUDAS [...] Petite ouverture au plancher d'une chambre située au-dessus d'une boutique, et qui *trahit* ainsi la présence d'un étranger dans celle-ci. » et « POINT DE JUDAS [...] Le nombre treize » [DLV216 et 308]. Dans « Chapelet », le v. 8 « Isaac Laquedem, prête-moi ta complainte. », suivant la mention de la crucifixion, peut être non seulement une double allusion à la « Complainte du Juif-errant » et à « Au clair de la lune », mais une suggestion ironique (et

qualifier d'« asticot » (v. 239, à quinze vers de la clausule), ce qui anticipe sur l'image du « cadavre bossu, ballonné, démasqué<sup>29</sup> / Par les crabes » (dans la scène où Bitor « croche », l'impératif « Tiens son ballon !... », v. 198, ne viserait pas le fait de s'agripper aux fesses de Bitor, selon le sens populaire plus habituel de *ballon* [DLV 22] mais à sa bosse), avant que ne surgisse l'expression « Restant de crabe », syntaxiquement ambiguë puisqu'il pourrait s'agir de ce qui a été délaissé par les crustacés après leur repas (solution généralement adoptée semble-t-il) ou bien de ce qui reste de Bitor-le-cancro. Dans les faits, les deux solutions syntaxiques reviennent au même puisqu'il s'agirait ici de cancrs cancrophages...

Quant au vœu charitable « Et le trousse-galant t'emporte ! » dans le même poème (v. 101), si le terme désigne souvent le choléra le lecteur peut se demander si « l'hôtesse » ne pense pas plutôt à la syphilis. S'étant péniblement « lavé, gratté<sup>30</sup> – rude toilette ! » et s'étant affublé de ses plus beaux habits, tandis que pour d'autres matelots, les « Grâces / de corvée » doivent « torcher leur baiser boucané<sup>31</sup> !... » (v. 160), Bitor veut qu'on lui « en » conduise « une... et propre ! » (v. 81 et 117), que cette propreté soit à considérer sous l'angle d'un manque de crasse ou (dans l'idée au moins de Corbière et sans doute de bon nombre de ses lecteurs) d'une absence d'infections vénériennes. Quoi qu'il en soit, des plaisanteries dans les poèmes consacrés à l'Italie, en particulier « À l'Etna », laissent penser que Corbière a en tête le « mal de Naples », désignation traditionnelle de la syphilis<sup>32</sup>.

---

non philosémitte) sur le fait que le personnage risque de ne prêter qu'en exigeant le paiement d'intérêts [B134].

<sup>29</sup> Dans le cas de Bitor, ce que les prédateurs enlèvent, c'est son visage, si bien qu'on peut penser à une acception relevée par l'Académie : « MASQUE s'emploie aussi comme un terme d'injure, pour reprocher à une femme sa laideur ou sa malice : alors il est féminin. *La masque ! La laide, la vilaine masque ! C'est une masque.* Dans ce sens, il est populaire. » [Ac1835] ; Delvau a l'amabilité d'ouvrir l'extension du terme à la gent masculine (« MASQUE, s. m. Vilaine figure, homme fort laid. » [DLV 246]).

<sup>30</sup> Cf. « GRATTOIR [...] Rasoir, – dans l'argot du peuple. *Se passer au grattoir. Se raser.* » [DLV 192].

<sup>31</sup> Le mot *boucané* peut suggérer le verbe *boucaner* au sens de « fumer et dessécher de la viande » [B347], en relation avec l'expression du vers précédent « pour frotter à cru leur cuir tanné » (*tanné* au sens de « préparer du cuir avec du tan » [Ac1835] et au sens de la couleur qui en résulte, le verbe *frotter* ayant des emplois obscènes bien connus (voir par exemple *frotter le lard (se)* dans le *DEM*). Corbière pense sans doute aussi à une autre acception : « BOUCANER [...] Sentir mauvais, sentir le *bouc*, – dans l'argot des ouvriers. » [DLV 41]. Le poète n'oublie pas, jusque dans les détails sensoriels, les répugnances indissociables du travail des prostituées.

<sup>32</sup> Nous y reviendrons ultérieurement. Nous étions parvenu à cette interprétation avant de découvrir qu'elle avait été proposée par Yves Le Gallo (Corbière père et fils », in *Cahiers de Bretagne Occidentale*, 1, « Études sur Édouard et Tristan Corbière », 1976, p. 20), puis par Hugues Laroche (*Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, Presses universitaires de Valenciennes, 1997, notamment p. 12). Qualifiant l'interprétation d'Y. Le Gallo de « fantaisiste », Michel Dansel a proposé une autre lecture qui n'est guère persuasive (*Tristan Corbière. Thématique de l'inspiration, L'Âge d'homme*, 1985, p. 44-46). L'une des apories de sa manière d'aborder la question est qu'il n'admet pas qu'une interprétation puisse sembler « fantaisiste »... parce que le poème l'est déjà, son idée de ce que le volcan pouvait inspirer – « Pour notre part, nous ne pensons pas que Corbière face à l'Etna pensait à la syphilis ! » – ne tenant pas compte de la manière dont le poète s'amuse à concocter des associations d'idées saugrenues et... libres. Corbière, qui appartient justement à une véritable tradition fantaisiste du XIX<sup>e</sup> siècle, adopte comme point de référence privilégié, pour les contenus sociaux et synchroniques comme pour la rime comique, les *Odes funambulesques* de Banville, recueil capital dans l'histoire de la poésie fantaisiste.

Dans « Laisse-courre », la séquence « J’ai laissé l’Espérance, / Vieillissant doucement, / Retomber en enfance, / Vierge folle sans dent. » (v. 55-58 [B155]) peut certes évoquer une Espérance « non seulement atteinte de sénilité [...] mais décrépite, “sans dent<sup>33</sup>” ». Au sens littéral (plutôt ici qu’évangélique) s’ajoute cependant un autre, euphémico-argotique : « VIERGE FOLLE. Fille publique, qui comprend la chasteté comme on lit l’hébreu – à rebours. » [DEM 298]<sup>34</sup>. Du coup, le manque de dents peut résulter d’un traitement anti-vénérien à base de mercure, comme pour Rosanette dans les brouillons de *L’Éducation sentimentale*<sup>35</sup>. Les deux explications ne sont pas forcément incompatibles dans le monde de l’« Idylle coupée », où le sujet poétique « aime les voir, chauves, déteintes, / Vierges de seize ans à soixante ans » (v. 17-18 [B178]). Dans la « Litanie du sommeil », l’expression « extrait-d’âge de la catin » (v. 155 [B177]) suggère sans doute que les prostituées âgées tendent à s’accorder une date de naissance largement fictive. Quant aux « vierges de seize à soixante ans », dans le domaine prostitutionnel même à seize ans il y a sûrement tromperie sur la marchandise, jouant sur la crédulité des clients avec, peut-être, des techniques de simulation permettant de leur faire croire que les « filles » sont vierges. La « Muse pucelle » qui « Fit le trottoir en *demoiselle* » ne vendant rien, ne semble pas comprendre que dans le bazar Paris, c’est elle-même qu’elle doit vendre en se positionnant à cet endroit (« Paris », v. 9-12 [B64]). Ici, pour le coup, *demoiselle* ne semble pas avoir l’acception « prostituée » [B352], à moins que ce ne soit comme auréole antiphrastrique : il ne s’agit pas de dire que la Muse *\*fait le trottoir en prostituée*, rendant « en *demoiselle* » redondant, mais qu’elle le fait comme une mademoiselle, avec « une valeur mondaine, bourgeoise (cf. l’emploi du mot dans “À une demoiselle”) » [AB33]. En arrivant à Paris, la Muse du poète (et donc sa poésie) n’a pas encore compris la prostitution – et n’en a pas encore fait l’apprentissage, contrairement aux « pucelles » qui habiteraient le bordel dans « Le Bossu Bitor », à en croire « l’hôtesse » (v. 113 [B252])<sup>36</sup>. D’après une logique post-mussettienne qui figure à répétition dans *Les Amours jaunes*, « la lyre de ceux dont la Muse est pucelle ! » ne peut qu’être poétiquement inféconde (« Litanie du sommeil » (v. 61 [B172])).

<sup>33</sup> Olivier Parenteau, art. cit., p. 127.

<sup>34</sup> Cf. « Pièce à carreaux » : « – Je soupire, en vache espagnole, / Ton numéro / qui n’est, en français, Vierge molle ! / Qu’un grand zéro. » (v. 33-36 [B149]). « Vierge molle » fait penser à « vierge folle », pour au moins trois raisons : 1° par l’idée de l’« antistrophe » rabelaisien *femme folle à la messe* → *femme molle à la fesse* ; 2° le sens de « vierge folle » que l’on vient de voir, que partage *vache* (la définition de Delvau est éloquentes lorsqu’on veut comprendre les associations possibles de la formulation de Corbière : « VACHE. Fille de la dernière catégorie, – par allusion à ses énormes tétens, sa seule beauté, et aussi à sa nonchalance de ruminante. » [DEM 293]), le rapport entre « numéro » et « grand zéro » étant infléchi par l’expression « GROS NUMERO [...] Le *prostibulum* moderne » [DEM 405], utilisé dans « Le Bossu Bitor » (« Un Lauzun qui se frotte aux plus gros numéros !... », v. 92 [B251]) ; 3° le poème « Laisser-courre » avec sa vierge folle est le poème suivant, ouvrant la section « Raccrocs », ce qui produit comme une passerelle glissante entre les deux sections : « Vierge folle sans dent. »

<sup>35</sup> Rosanette « se fait mettre un ratelier. “oh ! l’hippopotame !” » (Gustave Flaubert, *L’Éducation sentimentale. Les scénarios*, éd. Tony Williams, Corti, 1992, p. 62-63).

<sup>36</sup> Cette expression est à la fois un boniment qui ne trompe sur la marchandise que les niais et une antiphrase humoristique, sans doute utilisée sciemment ainsi par l’énonciatrice (et en tout cas par Corbière), l’argot s’appropriant ce retournement rhétorique (voir « PUCELLE DE BELLEVILLE. Fille galante. Cette expression, tirée d’un roman de Paul de Kock, remplace maintenant celle qu’on employait au xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles : *pucelle de Marolles*. » [DEM 249-250]).

Dans un recueil où la question de la virginité, vraie ou fausse, revient inlassablement, presque autant que celle du cocuage, le dépuclage du « Bossu Bitor » n'est que la représentation la plus étirée d'une préoccupation majeure et qui, pour les jeunes hommes du siècle, se résumait souvent dans le mot *bordel*, les « houris » des *Amours jaunes* n'étant pas uniquement d'un ton « bien précieux », dans la catégorie des « références lettrées<sup>37</sup> », de même que les « nymphes » proposées par l'hôtesse à Bitor ne relèvent pas uniquement du domaine mythologique, mais aussi de l'extension de ce domaine dans l'argot (« NYMPHE BANALE. Fille publique. » [DEM 217]), que connaissent tous les jeunes faunes et tous les vieux satyres<sup>38</sup>. La virginité, le cocuage, la maladie, la laideur, l'impuissance et la castration sont des aspects emblématiques d'amours jaunes que le recueil ne cessera de redéfinir.

### **Du bazar et de la grue**

Une certaine idée de la capitale apparaît dès l'ouverture de la séquence de sonnets intitulée « Paris » :

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

L'expression « Bazar où rien n'est en pierre » est plus équivoque que les annotations des éditeurs ne le laissent deviner. Car au rapport identifié entre le *bazar* et le motif de l'hétéroclite, on doit ajouter que Corbière fait de Paris, ce lieu où le poète vint « aussi » (comme Lucien de Rubempré, Rastignac et tant d'autres provinciaux remplis d'espoir) un *bazar* non seulement dans le sens où il évoque une « ville-marché<sup>39</sup> », où la marchandise domine, mais aussi dans l'acception, courante à l'époque, de « bordel<sup>40</sup> », parangon d'une

<sup>37</sup> Pascal Rannou, *op. cit.*, p. 369. Les vers « – C'est le paradis / Des mahomets et des houris, / Des dieux souteneurs qui se gifflent ! » (« Paris », v. 28 [B65]) sont à rapprocher de la définition « HOURIS. Le pavé du Paradis de Mahomet, – sur lequel les vrais croyants espèrent se rouler éternellement un jour ou l'autre. » [DEM 174]. Mais il convient d'ajouter que la « communisation » signalée par la minuscule et le pluriel de *mahomets* présupposent une autre signification, que Delvau indique et explique (si c'est le mot) ainsi : « MAHOMET (Le). Le priape. L'expression nous vient des troupiers d'Afrique, qui, en voyant les Arabes se signer, au nom de Mahomet, en plaçant une main sur le ventre, ont pris tout naturellement ce signe religieux pour un signe obscène. » [DEM 192].

<sup>38</sup> On peut y ajouter les « Syrènes du *Cap-Horn* » dans le même poème (v. 88 [B250]) : « SIRÈNE. Fille publique qui cherche à attirer l'homme en chantant, – pour le faire chanter à son tour. » [DEM, 2<sup>e</sup> édition, *op. cit.*, p. 342].

<sup>39</sup> Valentina Gosetti et Antonio Viselli, « L'«autoexotisme» des poètes provinciaux : une ruse dix-neuviémiste ? Le cas des *Amours jaunes* de Tristan Corbière », *Romantisme*, 181, 2018, p. 53.

<sup>40</sup> Cette acception a été mentionnée par Katherine Lunn-Rockliffe, « Paris as bazaar : Tristan Corbière's poetry of the city », *Nineteenth-Century French Studies*, 33, 1-2, Fall-Winter 2004-2005, p. 120. Pour changer un peu de Delvau, on peut penser à l'emploi du mot dans *Madame Bovary*, où Monsieur Homais est étrangement préoccupé de mots argotiques dans le registre bordélique, ou encore à la « comédie de mœurs » de Lemercier de Neuville *Les Jeux de l'amour et du bazar* qui se caractérise par des dialogues qui s'écartent un peu de l'idée qu'on se fait du marivaudage (voir *Le Théâtre érotique du XIX<sup>e</sup> siècle*, préface de Gilbert Sigaux, éditions Jean-Claude Lattès, 1979, p. 87-109).

marchandisation désormais hégémonique. La contiguïté des mots « fourmilière » et « bazar » corrobore la pertinence de cette acception par le truchement d'un intertexte, « Le Crépuscule du soir » de Baudelaire (« La Prostitution s'allume dans les rues ; / Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ; »), l'expression « rien n'est en pierre » pouvant rappeler la manière dont « Partout elle [la Prostitution] fraye un occulte chemin » et « remue au sein de la cité de fange ». Mais il faut aussi penser à la population qui habite ce bazar et à des expressions comme « N'ETRE PAS DE MARBRE, OU DE PIERRE. Se dit pour s'excuser de bander devant une belle fille – qui, au contraire, souhaiterait que l'homme fût toujours de marbre ou de pierre. » [DEM 215].

On comprend que le soleil « manque de ton » : la lumière n'a pas la force et la richesse de l'autre paysage imaginé comme une existence idéale alternative, manquant de « ton » au sens pictural (la qualité des teintes...) et médical (un déficit de « tension » ou, dirait-on aujourd'hui, de « tonus »), mais manquant aussi de ton au sens moral. « Le bon ton, le langage, les manières du monde poli, des gens bien élevés » indique Littré. Les lexicographes de la langue verte comme les sociologues et médecins-légistes de l'époque permettent de comprendre à quel point le langage prostitutionnel ou méta-bordélique s'en écarte.

Le lecteur de « Vénerie » [B138] avait des chances de saisir l'équivoque sur l'expression « [faire le] pied-de-grue » dont la glose « attendre » [B356], atténuée un peu la force : il s'agit, selon tous les dictionnaires de l'Académie depuis 1694, s. v. *grue*, d'« attendre longtemps sur ses pieds ». Dans ces vers où la rencontre entre « Vénus » et « vénerie » permet de démultiplier les équivoques et paradoxes vénériens, Corbière laisse imaginer que le poète qui dit « Je fais le pied, je fais le bois » (v. 7) s'associe aux expressions « pied de biche » et « pied de grue » dans plus d'un sens. Le *pied de biche* peut être notamment une forme donnée aux pieds d'un meuble mais ici l'expression « Cordon de sonnette sur rue ; » a tout l'air de désambiguïser l'expression dès le vers suivant. Cette opération offre une monosémie qui n'est qu'un leurre, ne serait-ce que parce que dans le contexte général du poème, l'expression renvoie aussi aux biches de la chasse. Surtout, le parallélisme entre « pied de biche » et « pied-de-grue » invite le lecteur à deviner un lien autre que zoologique : « BICHE [...] demoiselle de petite vertu » indique Delvau, selon lequel l'acception remonterait à l'inventivité de Nestor Roqueplan en 1857<sup>41</sup>, le même dictionnaire offrant une définition proche pour l'autre terme : « GRUE [...] Femme entretenue, que la Nature a douée d'autant de bêtise que de beauté, et qui abuse de celle-ci pour faire accepter celle-là. » [DLV 32 et 196]. Faire le pied de grue tend

---

<sup>41</sup> Dans « Le Convoi du pauvre », les expressions « Depuis Notre-Dame-Lorette... » et « Rit la Lorette notre dame... » jouent, on le sait, sur le sens du substantif *lorette* que l'on attribue au même Roqueplan, toponymiquement motivé par le fait qu'il s'agissait d'un quartier de prostitution [B183]. Notons incidemment que le titre ne renvoie sans doute pas uniquement, dans l'esprit de Corbière, à ce qui est à la fois un *topos* misérabiliste (Balzac en a donné une version magnifique dans *Le Cousin Pons*) et un « simple » phénomène social réel. Car en lisant ce poème qui évoque caricaturalement Courbet, le lecteur de 1873 aurait eu tendance à penser, dès le titre, à une toile célèbre à l'époque de Vigneron (et dans le contexte de la référence post-communarde à Courbet, on peut se rappeler une caricature pré-communarde, elle-même assez célèbre, d'André Gill où c'est Jules Vallès qui tient le rôle du chien suivant le corbillard, voir Henriette Bessis, « Vallès et Vigneron : *Le Convoi du pauvre* », *Les Amis de Jules Vallès*, 6, juin 1988, p. 61-68).

à attribuer au poète la posture de la « fille-de-joie » (avec<sup>42</sup> ou sans<sup>43</sup> traits d'union) ou la « fille de marbre » selon l'expression d'« À l'éternel madame<sup>44</sup> », en même temps que les termes techniques de la chasse dans « Limier et piqueur à la fois » comportent aussi une suggestivité phallique, pas forcément heureuse<sup>45</sup> : valet et « fourbu », le poète aurait un rapport avec le « Bois de cerf » de l'ordre des cornes du cocuage et risque d'être lui-même le gibier, moins chasseur que chassé et dans une situation où il est non seulement subalterne et dominé, mais soumis à des violences<sup>46</sup>.

Dans l'univers des *Amours jaunes*, le retour fréquent des mêmes signifiants donne l'impression d'un livre qui ressasse mais avec de constantes variations : en réalité le poète ne cesse de réviser, de redéfinir, de faire bouger des acceptions que l'on a déjà rencontrées. Mais dans certains cas, les termes-revenants peuvent conforter des hypothèses que l'on se faisait pour des occurrences antérieures. Ainsi, les grues se mettent à voler anormalement bas dans « Idylle coupée ».

### « Idylle coupée »

Dans « Idylle coupée » [B178-182], on est loin de l'Idylle prototypique (cf. la logique démystificatoire de « La Pastorale de Conlie »). On peut penser à des exemples chez Hugo, Rimbaud ou mieux encore Soulayr qui, dans un sonnet renversé, opère le renversement de l'idylle en jeu de massacre<sup>47</sup>. Couper peut impliquer, chez Corbière, aussi bien amputer qu'interrompre. Les rimes initiales *rues :: Grues* et *trottoir :: boudoir* suscitent d'emblée l'idée

<sup>42</sup> « Le Renégat », v. 23 et [B 259]

<sup>43</sup> « Paris », v. 73 et « La Fin », v. 33 [B 68 et 294].

<sup>44</sup> En capitales dans l'édition originale, ce titre pose problème lorsqu'on le décapitalise dans un article. On peut être tenté de lui donner deux majuscules : « À l'Éternel Madame » [B77]. Renvoyant au titre d'une pièce à l'époque célèbre, désignant des courtisanes froides [AB61] (cf. l'expression n'être pas de marbre déjà glosée), l'expression *fille de marbre* a été vite employée dans la langue verte pour signifier « petite dame qui a un caillou à la place du cœur », de même que le nom de l'héroïne de la pièce, *Marco*, a pris le même sens de « petite dame » [DLV 160 et 242]. Comme nous le fait remarquer Esther Pinon, Corbière pense peut-être au point de référence intertextuel de la pièce en question chez Musset, une autre « Marco », « la mystérieuse courtisane indifférente de *La Confession d'un enfant du siècle* qui, à force d'être imitée par Barrière et d'autres, finit en antonomase argotique », exemple qui confirmerait l'idée selon laquelle « la dévaluation de la langue littéraire est la rançon du succès » (communication personnelle).

<sup>45</sup> « LIMER. Rester longtemps sur une femme sans arriver à l'éjaculation. » (l'une des citations données par Delvaux suggère aussi un problème d'ordre érectile), « PIQUER (Se faire). Se faire baiser. » [DEM 234]. On peut penser aussi à l'expression « limier de femme... » dans « Le Renégat » (v. 7 [B258]), *limier* ne signifiant pas seulement, dans le cadre bivalent du poème, « chien qui guette le gibier » [B357].

<sup>46</sup> L'interrogation « Ô Bête ! es-tu une laie ? » peut suggérer *laie* au sens de « femelle du sanglier » mais parmi les autres acceptions de *laie* figure « marteau du tailleur de pierre dont le tranchant est dentelé » (Littré), ce qui pourrait servir à donner le coup de grâce à l'animal de poète. Ajoutons que le vers « Ô Fauve après qui j'aboyais, » ne se limite pas à faire métaphoriquement du poète un chien, il suppose une autre acception : « aboyer après quelque chose, le désirer, le poursuivre ardemment. *Ils sont trois ou quatre qui aboient après cet emploi. Aboyer après une succession.* » indique l'Académie en 1835, en observant que « cette manière de parler vieillit » – on imagine bien qu'elle est un peu plus archaïque encore en 1873.

<sup>47</sup> « Idylle », dans Joséphin Soulayr, *Œuvres poétiques*, Alphonse Lemerre, s. d., p. 131.

de la prostitution<sup>48</sup>, le poème empilant ensuite les mots et locutions populaires dont bon nombre ont été bien cernés par la critique, notamment par l'édition Aragon-Bonnin. Les « Grues », gratifiées d'une majuscule allégorique comme « l'Aurore » qui fait le trottoir, sortent du « violon » au sens populaire de « prison », situation où le bucolisme de l'idylle et de l'églogue s'urbanise avec un charme frelaté.

Dans le roman, où l'argot a connu, grâce à Hugo, Balzac et Sue une émergence significative, les items tenus pour « argotiques » étaient soit introduits en discours direct, soit employés en mention escortés de guillemets ou placés en italiques, si bien qu'ils étaient toujours localisables comme des éléments « étrangers », extrinsèques. Séparés ou distingués du discours narratif par la typographie, ces matériaux figuraient en tant que citations du parler notamment des criminels ou de cette entité complexe que constituent les classes laborieuses et dangereuses. L'auteur ne prétendait pas faire partie de cette population, bien au contraire, qu'il fasse montre d'empathie sociale comme Hugo, de fascination admirative comme Balzac ou de répulsion face aux « vocables » populaires, comme Sue dans *Les Mystères de Paris*. Ce dernier s'inclut bruyamment dans un « nous » qui englobe ses lecteurs qu'il gratifie de notes infrapaginales, elles-mêmes autant un signe de son insolidarité face à l'inculture plébéienne qu'un ensemble d'élucidations lexicales, son misérabilisme altruiste affiché nonobstant<sup>49</sup>.

Quant à Flaubert, s'il floute les frontières entre la perspective et la langue du narrateur et celles de ses personnages, le discours indirect libre lui permet certes d'écrire une phrase comme « Charles se traînait à la rampe, les genoux *lui rentraient dans le corps*. » mais il préfère tenir l'argot en dehors du discours narratif, critiquant son inclusion chez certains amis naturalistes. C'est avec Zola que le cordon sanitaire s'effondrera dans l'aire du roman.

Pour ce qui concerne la poésie, on connaît, de Villon aux satiriques du xvii<sup>e</sup> siècle notamment, bien des cas où le « jargon » et le lexique populaire ont droit de cité. Au xix<sup>e</sup> siècle, si Hugo peut se targuer d'avoir introduit dans la poésie des mots de l'argot, des patois, « dévoués à tous les genres bas » (« Réponse à un acte d'accusation »), c'est peut-être surtout grâce aux *Fleurs du Mal* que le lexique de la poésie « lyrique » connaît un tournant, puisant dans le langage populaire (plutôt à vrai dire qu'argotique) comme lorsque « Spleen » (IV) sous-entend l'expression *avoir une araignée dans le plafond*. Un collègue nous a parlé de ce virage argotique, le relevant peut-être pour la première fois<sup>50</sup>, inférant que Baudelaire s'appuyait plus ou moins inconsciemment sur l'expression qui n'aurait pas été pas à sa place dans la poésie lyrique sérieuse. Travaillant à l'époque sur le même genre d'expression chez

<sup>48</sup> Au début d'« À Julie », Musset convoque une expression courante et en soi anodine, avec la même rime que Corbière : « On me demande, par les rues, / Pourquoi je vais bayant aux grues, ». On dit aussi *bayer aux cornilles* mais dans le cas présent, le contexte global du poème montre que les *grues* sont ici plus à leur place : l'univers urbain et la rime avec *rue* permettent de sous-entendre la présence de *grues* humaines qui suscitent les rêveries du flâneur (Delvau indique que le sens humain de *grue* « est un mot du xviii<sup>e</sup> siècle, qui avait fait le plongeon comme tant d'autres, et qui vient de reparaître il y a quelques années » [DLV 196] mais le sens de « femme de mœurs légères » remonterait selon le *TLFi* au moins au début du xv<sup>e</sup> siècle.

<sup>49</sup> « Seulement les barbares dont *nous* parlons sont au milieu de *nous* ; *nous* pouvons les coudoyer en *nous* aventurant [...] » ; « Ces hommes ont des mœurs à *eux*, des femmes à *eux*, un langage à *eux*, langage mystérieux [...] » (*Les Mystères de Paris*, c'est nous qui soulignons).

<sup>50</sup> Jean-Dominique Biard, « Baudelaire, son Spleen et son couvercle », *French Studies Bulletin*, 22, Spring 1986, p. 11-12.

Rimbaud, notre supposition était l'inverse : que Baudelaire s'en prenait ludiquement au bon goût, l'humour noir s'instillant dans l'évocation du spleen<sup>51</sup>. L'utilisation de l'expression *être fêlé* dans « La Cloche fêlée » (d'abord intitulé « Spleen ») corroborait le recours très conscient aux araignées de la folie. Ce n'est pas à son insu que Baudelaire commet des infractions comme l'introduction, dès « Au lecteur », d'« en ribote » ou l'inclusion du très culotté « brûle-gueule » dans « L'Albatros », ou simplement d'expressions « triviales » dans « Le Mort joyeux<sup>52</sup> », sans parler des « jambes en l'air » d'« Une charogne ». Corbière prolonge et radicalise ce jeu de massacre culturel et on ne sera pas étonné que le brûle-gueule participe à la fête dans un renversement humoristique et patent du scénario de « L'Albatros » (« Matelots », v. 16) et les araignées ne manquent pas plus que les plafonds si utiles pour tisser les toiles de la folie<sup>53</sup>, Corbière ajoutant un « balancier soûl affolé dans ma tête » et un « chaudron fêlé », instruments charivariques qui rappellent « La Cloche fêlée », ainsi probablement que l'évocation imagée de la communication amoureuse ratée dans *Madame Bovary*<sup>54</sup>. On peut aussi penser au « Poète contumace » :

– Est-ce qu'il pouvait, Lui !... n'était-il pas poète...  
Immortel comme un autre ?... **Et dans sa pauvre tête**  
**Déménagée**, encor il sentait que les vers  
Hexamètres faisaient les cent pas de travers<sup>55</sup>.

Le rejet est réflexif, comme celui de « l'escalier / Dérobé. » dès l'ouverture d'*Hernani*, dont Gautier a glosé l'effet « en colimaçon » (*Histoire du Romantisme*) puisque c'est le mot *déménagée* qui est démenagé, au lieu de se trouver par exemple à la rime<sup>56</sup>. La discordance

<sup>51</sup> Dans la séquence allant de « La Cloche fêlée » au quatrième « Spleen », Baudelaire lui-même traitait le spleen comme un phénomène déjà cliché, à repenser de manière critique et à pimenter grâce à des formes de dérision, les éléments triviaux, banals et justement dérisoires (au moins en apparence) faisant partie de son arsenal humoristique. Georges Kliebenstein observe que face aux *Fleurs du Mal*, « Corbière joue la carte humorale de la bile jaune, complémentaire de la bile noire et de ses “correspondances” (automne-plomb-Saturne, etc.). Tout incite, en tout cas, à inscrire le recueil dans le sillage de la “théorie des humeurs”. »

<sup>52</sup> L'expression « étaler mes vieux os » est à comparer avec *faire de vieux os* (au sens de « n'être pas destiné à mourir de vieillesse, par suite d'une maladie héréditaire ou de santé débile » [DLV 147]), « comme un requin dans l'onde » est une variante hyperbolique sur *\*comme un poisson dans l'eau*.

<sup>53</sup> Voir notamment « La Pipe au poète » (v. 5-6 [B109]) qui est justement un hommage parodique à « La Pipe » de Baudelaire, « Le Poète contumace » (v. 93-94 [B123]), « Sonnet posthume » (v. 7 [B297]). Les araignées figurent également dans l'autocaricature la plus complexe de Corbière, leur signification ayant été bien commentée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 186-187.

<sup>54</sup> Tammy Berberi, « A Rhapsodist at Mid-Century. Refiguring disability in the poetry of Tristan Corbière », *Journal of Literary and Cultural Disability Studies*, 3, 1, 2009, p. 52. Si le fait de faire pousser des pommes de terre dans les cimetières n'était pas rare au XIX<sup>e</sup> siècle, affirmer dans « La Fin » que « L'âme d'un matelot / Au lieu de suinter dans vos pommes de terre, / Respire à chaque flot. » (v. 28-30 [B293-294]) peut rappeler l'enterrement d'Emma dans le cimetière où le bedeau Lestiboudois fait pousser ses patates.

<sup>55</sup> V. 61-64 [B121].

<sup>56</sup> Rimbaud fait de même dans « À la Musique », parlant d'une pipe d'où « le tabac par brins / Déborde – », faisant déborder le verbe *déborder* dans un quasi anagramme du verbe hugolien, parangon du rejet mimétique.

met ainsi en relief, avec une petite perturbation symbolique, l'acception populaire (« Perdre la raison, le bon sens, le sang-froid » [DLV 112]).

Pour en revenir à l'« Idylle coupée », on remarquera à quel point certains termes argotiques frappent par leurs sonorités, dans un poème constellé d'allitérations (« **Cocotte qui court becqueter** »...). Jakobson a fait remarquer que l'emploi de mots étrangers dans la poésie est souvent motivé par le fait que leurs sonorités surprennent et défamiliarisent, tandis que le sens reste en sourdine. C'est l'effet que produisent *mannezingue* et *brandezingue* et ces mots ont comme avantage pour Corbière de faire éclater non seulement l'étrangeté, mais l'étrangèreté si l'on peut dire, à l'intérieur même de ce singulier singulier qu'est « la » langue française. Comme le signale d'ailleurs Laure Perrault<sup>57</sup>, dans les vers « Velours ratissant la chaussée ; / Grande-duchesse mal chaussée, », Corbière fait précisément un *velours* en introduisant une autre acception du mot : « VELOURS [...] Liaison dangereuse, abus fréquent et intempestif des s dans la conversation. » indique Delvau. Il précise par la même occasion (mais ses précisions sociologiques sont souvent floues, douteuses et/ou ludiques) que le terme relève de l'« argot des bourgeois » [DLV 393] – car dans la présentation provocatrice (et pas infondée) du lexicographe, même les Académiciens parlent argot. Or dans ce recueil qui tend souvent à la cacophonie, on peut penser à « Mais vous, belle tyranne, aux Nérons comparable » de Desportes, épinglé par Malherbe (*\*rira non nez ronds*)<sup>58</sup> devant l'octosyllabe « Et ces *Ducornet-né-sans-bras*, ». Corbière reprend ainsi la signature d'un peintre qui peignait avec ses pieds : « Ducornet, né sans bras » [AB259], l'introduction dans un poème rendant la juxtaposition « **Ducornet, né** » à la fois auditivement et sémantiquement comique dans la mesure où par déplacement anatomique, l'esprit mal tourné pouvait entendre *\*nénet(s)* (ou *\*nénaïs*)<sup>59</sup>.

Un aspect qui peut déconcerter, c'est que tandis que certaines expressions triviales ou familières de l'« Idylle coupée » de Corbière sont imprimées en italiques, d'autres sont fournies en caractères romains. Ainsi « rossignoler » ne se trouve pas en italiques, contrairement à *payer le mannezingue* (un *mannezingue* ou *manzinguin* étant un marchand de vin ou cabaretier). L'explication semble être que le poète distingue ce qui est vraiment, dans son idée, argotique, comme *brandezingue* (« ivre » ou « dont l'esprit est perturbé »), de ce qui est simplement familier ou populaire. Cette frontière est très floue, pour les expressions utilisées dans ce poème et en général ; il se peut bien qu'en procédant ainsi, Corbière sache pertinemment qu'il est en train de proposer une distinction pour le moins problématique. Or l'un des aspects de la réception de l'argot est que si des signifiants surprenants comme ceux que l'on vient de mentionner ont un statut argotique quasi évident, dans bien des cas, l'argot s'infiltré dans des signifiants habituels, ce qui peut sembler encore plus inquiétant pour un esprit qui considère que comme le néologisme, l'argot sape et mine la langue, ce qui s'exprime parfois, chez les argotophobes, dans des métaphores qui font de ces phénomènes une sorte de contamination mycologique.

<sup>57</sup> *L'Argot parisien dans le recueil Les Amours jaunes de Tristan Corbière*, Mémoire de Master, dirigé par S. Murphy, Université Rennes 2, 2013, p. 56-57.

<sup>58</sup> Exemple cité par Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, PUF, 2<sup>e</sup> édition, 2015 [1999], p. 35.

<sup>59</sup> Delvau attribuait ce mot désignant les seins aux grisettes et aux « filles », ainsi qu'aux enfants (sur le patron des géminations expressives de *bonbon*, *joujou*, mais avec un potentiel qui pouvait être euphémique et/ou hypocoristique).

## Murphy Langues jaunes et vertes

Le poète s'est amusé en particulier à jouer sur des noms d'oiseaux et de poissons. Les Grues, le verbe *rossignoler* (au sens contextuellement évident de « boire », peut-être par l'intermédiaire du verbe *siffler* comme dans l'expression *siffler une absinthe*, « boire une absinthe »), le mot *perruches*, produisent une sorte de « blague » filée, *perruche* (ou plus souvent *perroquet*) désignant l'absinthe à cause de la couleur verte de la boisson (*étouffer – ou étrangler, plumer, etc. – un perroquet* signifiait « boire une absinthe », *étouffer un pierrot* – au sens de « moineau » – signifiait « boire un verre de vin blanc »...). Le terme *perruches* peut ainsi soit qualifier les absinthes, soit, compte tenu de l'ambivalence syntaxique, qualifier les femmes elles-mêmes (avec des connotations de niaiserie).

Côté poissons, le *merlan* désigne le coiffeur, Delvau expliquant que les perruquiers avaient l'habitude de se servir de poudre un peu comme on farinait des poissons avant de les faire cuire. L'expression *dos-bleu*, comme *dos*, *dos vert*, *dos d'azur*, renvoie métonymiquement aux couleurs du dos d'un poisson bien connu de l'ichtyologie populaire, le maquereau (« souteneur »), l'inclusion du mot *azur* dans le même vers rappelant l'expression variante. Des plaisanteries de ce genre étaient courantes à l'époque<sup>60</sup>.

Au-delà des fonctions strictement comiques de cette technique, Corbière génère une sorte de surréalisme des rapports entre le littéral et le figuré, l'évocation visuelle d'une réalité possible s'ornant d'un ensemble bariolé et hétéroclite de comparants qui eux-mêmes s'enchaînent bizarrement ou entrent en interférence.

Corbière n'entreprend pas dans « Idylle coupée » de confectionner une chanson argotique, la différence avec des poèmes argotiques de Richepin dans *La Chanson des gueux* étant évidente. Richepin s'est fait copieusement vilipender – quel culot, cet ex-Normalien qui prétend parler comme un gueux... – mais son intention n'était pas plus de suggérer qu'il pouvait parler l'argot comme un ouvrier ou un proxénète que de faire des poèmes culturellement authentiques. Ce type de texte versifié, dont on trouve des exemples dans le *Parnasse satyrique du XIX<sup>e</sup> siècle* comme dans des vaudevilles, apparaîtra chez Verlaine, puis chez Richepin et Ponchon dans *l'Album zutique*, avant ses non moins ébouriffants avatars chez André Gill, avant l'essor de ce genre chez Aristide Bruant notamment. Cela n'empêchera pas Corbière de s'aventurer dans le domaine du poème plébéen dans « La Balancelle<sup>61</sup> », avant *Les Amours jaunes*, comme dans l'album *ffocsoR*<sup>62</sup>, cette veine n'étant pas absente des *Amours jaunes* grâce au « Cap'taine Ledoux » avec ses apocopes et ses syncopes [B272] mais si la syntaxe et la prononciation de ces vers sont populaires, avec des expressions de marins et des anglicismes, ce n'est pas un assemblage de termes et expressions argotiques comme ceux que l'on trouve dans *La Chanson des gueux*, volume doté d'ailleurs d'un glossaire.

<sup>60</sup> Voir par exemple le poème « Croquis de dos » de Charles Cros, parodie des dizains de Coppée publié initialement dans les *Dixains réalistes* sans ce titre qui peut constituer, dans *Le Coffret de santal*, comme une autre signature : « **C**Roquis de **dOS** ». Le croquis fait de dos est aussi un croquis montrant un « dos » – qui rime justement avec Cros – au point de faire du poème une possible autocaricature burlesque ?

<sup>61</sup> Voir Jean-Michel Gouvard, « Écrire comme on parle ? À propos des apocopes, syncopes et épenthèses dans « La Balancelle » de Tristan Corbière », in *Linguistique et poétique. L'énonciation littéraire francophone*, éd. Musanji Ngalasso-Mwatha, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 131-151.

<sup>62</sup> Tristan Corbière, *ffocsoR*, éd. Benoît Houzé, Huelgoat, Éditions Françoise Livinec, 2013.

## Murphy Langues jaunes et vertes

L'objectif de Corbière n'est pas de donner un poème intégralement écrit en argot, comme « Dab » dans *La Chanson des gueux*, mais de faire proliférer des expressions argotiques avec dans certaines strophes une densité inhabituelle, sur fond de petites allusions aux champs thématiques cultivés par les poètes et peintres les plus scandaleux de l'époque<sup>63</sup>. Et par Corbière. Pour lui comme pour Balzac, l'argot est une « langue » *énergique* qui comporte même une forme de *poésie* dans son inventivité où les comparaisons et métaphores inattendues abondent. Le degré d'intégration possible de ces phénomènes langagiers dans la poésie lyrique dépend évidemment de la définition du lyrique. Dans le sillage de Baudelaire, Corbière s'emploie à le redéfinir en intégrant massivement les ressources du burlesque.

**Poésie jaune**

On a beaucoup parlé dans les premières recensions, comme pour Baudelaire et Flaubert, de « réalisme ». Jean-Marie Gleize a qualifié la « Rapsode foraine » de « si cruellement réaliste ou réaliste<sup>64</sup> » et d'autres critiques parlent d'hyper-réalisme. Ce qui est certain, c'est que Corbière savait qu'il s'exposait à l'application négative de ce terme aux *Amours jaunes*, le recours à la langue populaire suffisant à lui seul à faire porter cette accusation. Ses références à Courbet et à Manet<sup>65</sup> sont-elles, à l'avance, une manière de récuser une telle assimilation ? Il faudrait pour cela que ces allusions soient dénuées d'ambivalence. Corbière n'est certes pas Champfleury et encore moins Duranty – mais Flaubert et Baudelaire non plus. Pierre Popovic cite Michel Butor au sujet des romans parisiens de la seconde moitié du siècle qui « portaient des couvertures jaunes », couleur dotée d'« une signification maudite, indécente<sup>66</sup> ». Si cette caractérisation peut surprendre, on se trouve confronté à un réseau contemporain d'associations et comme l'écrit Benoît Houzé dans son exploration du *jaune* dans le recueil, Corbière semble s'atteler à « une tentative d'épuisement de l'imaginaire social et linguistique d'une couleur », rappelant notamment qu'un châte jaune pouvait signifier que la femme qui le portait était une prostituée, que les forçats avaient un passeport en papier jaune et encore, dans un secteur un peu plus prestigieux, que « le livre jaune était un recueil de documents diplomatiques » – ce qu'on pourrait difficilement appliquer aux *Amours jaunes*, sinon par antiphrase<sup>67</sup>.

Il faut peut-être ajouter une autre définition qui rejoint, dans ses implications, celle de la « littérature industrielle » popularisée et transformée en terme d'injure par Sainte-Beuve :

---

<sup>63</sup> Quoique la couleur du « nez des Croque-mort » ne vise pas forcément « Un enterrement à Ornans », ni l'expression « le poète de charnier » *Les Fleurs du Mal*, pas plus que « le peintre chiffonnier », Courbet et Baudelaire sont sans doute les prototypes d'une anti-culture qui suscite la dérision de la critique contemporaine.

<sup>64</sup> « "Ça" continue », *Cahiers Tristan Corbière*, 1, 2018, p. 16.

<sup>65</sup> Rappelons que si nous pensons à Manet en termes d'« impressionnisme », un poète de l'époque qui n'est pas entièrement au courant de l'évolution du peintre allait l'associer à Courbet et non à Monet ou Renoir, à cause notamment de sa représentation « matérialiste » dans « Le Christ mort et les anges » ou des tableaux scandaleux « Le déjeuner sur l'herbe » et « Olympia ».

<sup>66</sup> Art. cit., p. 86-87.

<sup>67</sup> « L'ironie coloriste : jaune et aventure poétique chez Corbière », *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, éd. Samuel Lair, L'Harmattan, 2012, p. 151-172.

## Murphy Langues jaunes et vertes

LITTÉRATURE JAUNE [...] Le Réalisme, – une maladie ictérique désagréable qui a sévi avec assez d'intensité dans les rangs littéraires il y a une dizaine d'années, et dont a été particulièrement atteint Champfleury, aujourd'hui presque guéri. L'expression, fort juste, appartient à Hippolyte Babou. [DLV 227]

L'ironie pragmatique des *Amours jaunes* n'apparaît que plus nettement lorsqu'on regarde le tirage « sur Jonquille », pour citer l'indication de l'éditeur en début de livre. Publié à compte d'auteur, à un prix plus élevé que beaucoup de publications d'Alphonse Lemerre par exemple<sup>68</sup>, la version de luxe fait bien davantage que le tirage « sur Hollande » penser aux *gants jaunes* qu'étaient les aristocrates, gandins et dandys, ce qui est d'autant plus amusant peut-être lorsqu'on observe la précision qui suit la citation de *Graziella* dans l'épigraphe du « Fils de Lamartine et de Graziella » (« – 1 fr. 25 c. le vol. » [B196]), manière de déduire la valeur de l'œuvre de son prix de vente<sup>69</sup>. Or dans la première édition des *Amours jaunes*, l'autoportrait caricatural de Corbière en début de livre se détache nettement du reste puisqu'il est imprimé sur fond blanc, un cadre rectangulaire également blanc permettant de mettre encore davantage en relief l'eau-forte. Comment ne pas deviner à quel point cette image blanche, s'isolant dans un livre à papier jaune-jonquille, présente *Les Amours jaunes* comme une déviation chromatique significative, et très appliquée, à la couleur du roman paternel impliquée par la dédicace « A l'Auteur du NÉGRIER / T. C. », qui trouve des échos dans « À mon côté le Négrier », le mot *nègre(s)* se trouvant dans « Le Renégat » (v. 5 [B258]) et « Le Bossu Bitor », juxtaposé chaque fois à l'adjectif *blanc* (v. 137 [B253])<sup>70</sup>.

Benoît Houzé, qui analyse les implications du « papier jonquille », rappelle que selon Jules Lecomte, qui n'indique pas la source de sa citation, Édouard Corbière avait écrit : « L'histoire des corsaires ne s'écrit pas sur du papier jonquille avec de l'encre vaporisée de jasmin et de tubéreuse<sup>71</sup> »... Ajoutons en passant que certaines autocaricatures du poète en font un forçat et dans celle comportant des emblèmes, il porte un bonnet et en partie sans doute un habillement de forçat. Or si le renégat éponyme a « bien effacé son T. F. de forçat !... » (v. 18 [B259]), dans une des autocaricatures, dans l'exemplaire de l'édition originale donné à Aimé Vacher<sup>72</sup>, « seule une initiale imprimée sur le bonnet rappelle le prénom, tout en suggérant une sorte de marque diffamante, comme un TF de forçat », comme l'a si bien écrit Anne-Sophie Kutyla<sup>73</sup>. C'est ainsi que l'emploi de ses initiales dans la dédicace donne une valeur supplémentaire au polysémique « Tristan », encourageant l'idée d'une analogie de ces deux

<sup>68</sup> Voir les précisions de Benoît Houzé dans B. Houzé et Armelle Hérisson, *op. cit.*, p. 167.

<sup>69</sup> Rimbaud emploie la même technique dans « L'éclatante victoire de Sarrebrück », se moquant de l'escarmouche travestie en victoire par le régime de Napoléon III avec l'indication « Gravure belge brillamment colorée, se vend à Charleroi, 35 centimes. », ce qui remet la bataille à sa juste valeur, militairement négligeable.

<sup>70</sup> Dans « Le Bossu Bitor », « Des Nègres blancs, avec + des mulâtres lippus ; », comme si avec les « mulâtres », après une césure légèrement suspensive, il s'agissait de mélanger le noir et le blanc du premier hémistiche (v. 137 [B253]) ; dans le poème suivant, « Le Renégat », Jean-Pierre Bertrand souligne à juste raison que la première édition indique « nègre, blanc, ou soldat » (v. 5 [B258]), contrairement à la leçon « nègre blanc » de l'édition de Christian Angelet [A211].

<sup>71</sup> « L'ironie coloriste : jaune et aventure poétique chez Corbière », art. cit., p. 155, n. 18.

<sup>72</sup> On en trouve une très bonne reproduction dans *Hommage à Corbière 1875-1975*, Musée de Morlaix, 24 mai-31 août 1975, catalogue d'exposition édité par Alice Le Guevel et André Cariou, planche III.

<sup>73</sup> *Op. cit.*, p. 65.

## Murphy Langues jaunes et vertes

notations imprimées en italiques que sont « *T. C.* » et « *T. F.* » Et dans l'autocaricature, la présence d'une seule initiale peut suggérer que Tristan est le renégat et qu'il a effacé à la fois le « F. » de forcés et le « C. » de Corbière, se libérant pour vivre sous le prénom Tristan en se débarrassant des deux Édouard Corbière : de son père et de lui-même, tel qu'il avait existé avant sa métamorphose en poète. La question a aussi des implications pour le titre du recueil : comme nous le fait remarquer Georges Kliebenstein, l'une des connotations du jaune est la contrainte, la force subie, si bien que *Les Amours jaunes* peut signifier notamment « amours contraintes, forcées ».

Ne pouvant écrire *Le Négrier*, le fils écrit *Les Amours jaunes* mais les allusions à l'œuvre de son père ne vont pas sans une certaine ironie subreptice<sup>74</sup>, le rapport de « Tristan » à la littérature maritime ou industrielle étant caractérisé par un symbolisme d'une tout autre couleur et par la volonté de résister à toute intégration simple dans le marché du livre, à toute consommation rapide par le lecteur, le « lectorat » du *Négrier* n'étant pas du tout celui espéré par le fils, sinon à titre de récepteur désarçonné, selon le mot d'ordre de Verlaine commentant Baudelaire : « contrarier un peu le lecteur, chose toujours voluptueuse<sup>75</sup> ».

---

<sup>74</sup> Voir en particulier Alain Buisine, « Sans rime ni marine », *Revue des sciences humaines*, 177, 1980, p. 131-143.

<sup>75</sup> Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 612.