

« Ça » ou l'obscur origine

Antoine Piantoni

Avec son unique recueil des *Amours jaunes*, Tristan Corbière n'est pas réputé pour un hermétisme particulier bien qu'il figure dans la première livraison des *Poètes maudits* de Verlaine en compagnie de Mallarmé et Rimbaud, deux auteurs qui présentent au contraire nombre de difficultés de lecture que la critique n'a pas manqué de baliser depuis lors. Malgré l'absence d'obstacle apparent, Corbière a pourtant pu être qualifié d'obscur par ses pairs, et non pas en mauvaise part : témoin Huysmans, qui lui consacre plusieurs pages dans *À Rebours* en en faisant un auteur de prédilection du protagoniste Des Esseintes :

D'autres poètes l'incitaient encore à se confier à eux, Tristan Corbière, qui, en 1873, dans l'indifférence générale, avait lancé un volume des plus excentriques, intitulé : *Les Amours jaunes*. Des Esseintes qui, en haine du banal et du commun, eût accepté les folies les plus appuyées, les extravagances les plus baroques, vivait de légères heures avec ce livre où le cocasse se mêlait à une énergie désordonnée, où des vers déconcertant éclataient dans des poèmes d'une parfaite obscurité [...]. C'était à peine français ; l'auteur parlait nègre, procédait par un langage de télégramme, abusait des suppressions de verbes, affectait une gouaillerie, se livrait à des quolibets de commis-voyageur insupportables, puis tout à coup, dans ce fouillis, se tortillaient des concetti falots, des minauderies interlopes, et soudain jaillissait un cri de douleur aiguë, comme une corde de violoncelle qui se brise¹.

Ce que Huysmans met en valeur c'est une rupture avec une rhétorique attendue et un ensemble de clichés littéraires : la modernité de Corbière passerait par une oralité invasive et la prolifération d'un langage populaire qui agiraient sur la syntaxe poétique habituelle². Force est de reconnaître, avec Christian Angelet, que les critiques ont tout de même rencontré des difficultés face à l'œuvre de Corbière et « ce n'est qu'en jugeant *Les Amours jaunes* d'après une norme qui ne leur est pas inhérente, d'après l'exigence chimérique d'un "bon goût" essentiellement relatif et variable, qu'on peut les condamner³ ». Tout se passe comme si

¹ Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (1884), éd. Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, « GF », 2014, p. 215-216. Pour davantage de précisions sur la place de Corbière dans l'esthétique de Huysmans, voir Frank Stückemann, « Huysmans, lecteur pré-verlainien et passeur de Corbière – jusqu'à Coppée ? », *Cahiers Tristan Corbière*, n° 1, 2018, p. 147-156.

² La modernité de Corbière demeure problématique dès la lecture de « Ça » car, comme le signale Pierre Popovic, « le texte atteste d'une stratégie de rupture à l'égard de ce qui [est] le lieu même de la rupture, l'avant-garde, atteste donc d'une rupture contre la rupture. » (« L'intervention du texte : éléments pour une lecture sociocritique de "Ça" de Tristan Corbière », *Québec français*, n° 92, hiver 1994, p. 90)

³ Christian Angelet, *La Poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961, p. 135.

Piantoni « Ça » ou l'obscur origine

Corbière annonçait d'une certaine manière la complexité mallarméenne à venir (et l'on sait que Mallarmé figure également dans le panthéon de Des Esseintes). Selon Jules Laforgue, la spécificité de Corbière se concentre plutôt dans un principe d'instabilité constitutif : « Il est trop tiraillé et a trop l'amour de l'ubiquité et des facettes et du papillotement insaisissable et la peur de pouvoir être défini [...] »⁴. » La notion d'identité et la définition quasi aporétique dont elle est l'objet chez Corbière a polarisé l'ensemble de la critique universitaire⁵, et ce à bon droit ; de fait, le recueil des *Amours jaunes* présente une structure générale bipartite assez flagrante qui dispose, en regard, des textes dont l'ancrage peut être dit principalement parisien (ce panneau comprendrait les sections « Les Amours jaunes », « Sérénade des sérénades » et « Raccrocs ») et d'autres textes qui font explicitement référence à un univers breton (« Armor », « Gens de mer »). Verlaine lui-même distinguait le Corbière bretonnant du Corbière parisien : dans la notice des *Poètes maudits* qu'il lui consacre, il rappelle qu'« [a]vant de passer au Corbière que nous préférons, tout en raffolant des autres, il faut insister sur le Corbière parisien, sur le Dédaigneux et le Railleur de tout et de tous, y compris lui-même⁶ ». Avec cette répartition, que faire des sections qui encadrent le recueil ainsi que des poèmes liminaires ?

Le recueil des *Amours jaunes* est effectivement encadré par deux poèmes spéculaires intitulés « À Marcelle. Le Poète et la Cigale » et « À Marcelle. La Cigale et le Poète » : ces deux textes génèrent un effet de renversement qui fait passer la figure du poète de l'enthousiasme pour sa muse (fût-elle réelle ou proprement poétique) au désenchantement consécutif à l'écriture du recueil. Le titre renversé montre de façon transparente la dynamique, mais on ne peut faire tenir l'ensemble des sections dans ce principe : outre les deux petites fables polarisant le recueil on peut établir un autre dispositif encadrant constitué par les deux sections « Ça » et « Rondels pour après ». Si les deux poèmes à la manière de La Fontaine sont bien répertoriés comme deux textes indépendants de part et d'autre du recueil, « Ça » et « Rondels pour après » ne peuvent pas être exactement considérés comme équivalents, malgré leurs positions respectives.

Comme le suggère Pierre-Olivier Walzer, il est fort probable que « le poète ait voulu constituer une section particulière de son recueil, sous le sous-titre commun ÇA, avec les pièces intitulées : Ça ?, les huit sonnets de *Paris* et l'*Épithaphe*⁷ ». La table des matières de la

⁴ Cité dans *Les Amours Jaunes*, texte établi et commenté par Élisabeth Aragon et Claude Bonnin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Textes », 1992, p. 480 (l'abréviation Aragon/Bonnin renverra désormais à cette édition). Ces notes préparatoires à un article que Laforgue projetait dès 1885 ont été reprises dans *Œuvres complètes*, t. III, textes établis et annotés par Jean-Louis Debaube, Mireille Dottin-Orsini, Daniel Grojnowski et Pierre-Olivier Walzer, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000, p. 188.

⁵ Elle informe un ouvrage comme celui de Pascal Rannou, *De Corbière à Tristan : "Les Amour jaunes", une quête de l'identité*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2006. Michel Dansel excipait déjà d'un trouble identitaire à l'origine de la création poétique : « Chez Tristan Corbière, c'est la souffrance intérieure qui a fait éclater, comme chez le schizophrène, un univers de repli et de découverte — la sienne. » (*Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Paris, Nizet, 1974, p. 29.)

⁶ Paul Verlaine, *Les Poètes maudits* (1884), *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 639.

⁷ Charles Cros, Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, éd. Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de Francis F. Burch, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1262. P.-O.

Piantoni « Ça » ou l'obscurité originelle

première édition du recueil crée une discordance avec la présentation typographique des sections : en effet, comme l'explique P.-O. Walzer, si la section bénéficie d'un intertitre et les poèmes qui la composent d'une présentation identique aux poèmes des autres sections, dans la table les trois poèmes de « Ça » sont apparemment répertoriés comme des textes qui font respectivement section à part entière. Cette incongruité éditoriale constitue une entrée remarquable pour le problème de l'obscurité chez Corbière, de même qu'elle figure assez heureusement la caractéristique instabilité stigmatisée par Laforgue et exploitée par la critique. On se propose d'examiner les fonctionnements possibles des poèmes de « Ça » selon qu'on les envisagera comme des textes indépendants ou comme une section à part entière, et les rapports programmatiques qu'ils esquissent avec le reste du recueil.

Plusieurs préfaces ?

Lorsqu'il analyse la structure des *Amours jaunes*, Albert Sonnenfeld réserve un traitement pour le moins latéral à l'ensemble des textes compris sous le titre « Ça » : « *Les Amours jaunes*, explique-t-il, est divisé en six chapitres principaux : "Les Amours jaunes", "Sérénades [sic] des Sérénades", "Raccrocs", "Armor", "Gens de mer", "Rondels pour après", avec, en plus, un bref chapitre sans titre comprenant trois poèmes, *Ça*, *Paris*, *Épitaphe*, qui décrivent la personnalité du poète, son arrivée à Paris et jugent son œuvre⁸. » Outre la description lapidaire des pièces en question, le critique ne leur octroie pas un statut équivalent aux autres « chapitres » du recueil : quelle place faut-il alors leur attribuer ? P.-O. Walzer conclut sa notice sur ce qu'il considère comme la section « Ça » en postulant la multiplicité des intentions de l'auteur en train de composer son recueil : « Au départ, l'ensemble de ces pièces représente bien pour lui la préface générale de son livre, groupée sous un sous-titre commun ; à l'arrivée, *Ça ?*, *Paris* et *Épitaphe* représentent plutôt pour lui des préfaces conservant chacune son caractère particulier⁹. » Si l'on accepte de suivre cette hypothèse, est-on fondé à étudier les trois textes comme autant de préfaces ? Dans cette optique, comment expliquer les rapports qu'entretiennent entre eux ces trois textes ? Ils forment à la fois section et entités distinctes dont le dénominateur commun est la dimension programmatique qu'ils portent en eux. En effet, ils constituent bien un texte liminaire en tant que préface, multiple ou une ; dès lors, ils mettent en place si ce n'est un horizon d'attente au moins une indication de lecture, la forme poétique n'excluant pas l'adresse au lecteur. Si l'on privilégie l'indépendance des trois textes les uns par rapport aux autres, alors on procède à une diffraction du protocole de lecture qui engendre plusieurs directions : en prenant comme point d'entrée le poème « Ça ? » on fait du recueil une œuvre née du hasard qui n'est poétique qu'autant que l'auteur l'accepte, une œuvre à part, latérale, excentrique. Si l'on choisit de privilégier « Paris », alors le recueil est à lire comme l'héritage laissé par la figure du poète brisé par la capitale, tant physiquement que littérairement. Enfin, si l'on donne une importance plus grande à « Épitaphe », les *Amours jaunes* constituent en quelque sorte la pierre tombale du poète. On voit dès cette triple approche que la séparation des préfaces est une chimère puisqu'un vecteur ou une trajectoire

Walzer fournit ensuite les détails de mise en page et d'édition du texte qui corroborent la thèse d'une section distincte.

⁸ Albert Sonnenfeld, *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*, New Jersey-Paris, Princeton University/PUF, 1960, p. 53.

⁹ *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1262-1263.

Piantoni « Ça » ou l'obscur origine

est mise en forme par l'articulation des trois poèmes : de la naissance de l'altérité filiale on passe à la vie tumultueuse et la mort du poète qui instaure le recueil comme tombeau ou cénotaphe de soi-même¹⁰. Ce triptyque est séduisant, d'autant que le volume des pièces encourage à considérer le poème « Paris » comme panneau central auquel s'articulent les deux panonceaux « Ça ? » et « Épitaphe ». Certes les trois textes se font écho, mais s'agit-il d'une transposition du biographique dans le recueil ? Ne peut-on pas y lire un ensemble de mécanismes typiques des adresses au lecteur ? En tant que « préfaces » on ne peut non plus en évacuer toute portée polémique qui s'articulerait justement avec une *captatio benevolentiae* qui se déploie sur plusieurs plans.

La notion de direction imprimée par le triptyque de « Ça » se heurte cependant au corps du recueil des *Amours jaunes* : les trois poèmes ne font presque pas référence à la composante bretonne, ce qui promeut la sorte de scission que l'on propose dans le recueil mais bien plus encore fait silence sur les pièces supposées plus anciennes. P.-O. Walzer signale que l'« on peut admettre que les poèmes qui chantent la Bretagne et la mer, soit les sections *Armor* et *Gens de mer*, sont les plus anciens et qu'ils ont certainement été écrits à Roscoff dans les années 1862-1871, mais surtout en 1869, 1870 et 1871¹¹ ». Si la section « Ça » est plus tardive, pourquoi ne paraît-elle programmer qu'une lecture parisienne ? La partition entre atmosphère régionale bretonnante, « repoussoir, dépliant anti-touristique, pacte définitif avec la sauvagerie¹² », et ambiance parisienne décadente est peut-être déjà trop arbitraire ; dans la thèse qu'il consacre à l'œuvre de Corbière A. Sonnenfeld rejetait cette distinction :

On ne devrait plus maintenant séparer les éléments « breton » et « bohème » des *Amours jaunes*. Si Corbière n'était que bohème, on pourrait reléguer son œuvre dans la masse anonyme de tant de poètes contemporains parisiens des années 1870-1890. Si Corbière n'était qu'un poète régional, son œuvre irait sans doute rejoindre dans l'oubli celle de Brizeux et de Souvestre¹³.

La question demeure : dans quel but Corbière limite-t-il ses « préfaces » à la trajectoire presque typique du poète parisien ? S'agit-il pour lui de reconstruire une vie imaginaire par le filtre du *topos* du poète monté à Paris afin de sauvegarder ce que certains critiques ont perçu comme le sanctuaire provincial originel ? A. Sonnenfeld est de ceux-là :

La Bretagne des *Amours jaunes* devient ainsi, malgré l'impitoyable réalisme de Corbière, un pays presque abstrait, idéal où il peut s'inventer une existence de marin

¹⁰ Il est cependant intéressant de signaler une réflexion de P. Rannou sur l'agencement problématique de ces poèmes : « On perçoit dans la section *Ça* le parcours d'une vie qui n'est pas relatée de manière linéaire, puisque la jeunesse du personnage principal n'est évoquée que dans *Paris I* et *IV*. Le provincial désarmé de *Paris* a dû finir par publier... puisque c'est de son livre qu'il est question dans le poème intitulé *Ça*. Si la chronologie avait été respectée, il aurait fallu inclure *Ça* entre *Paris* et *Épitaphe*. Le poème *Ça* nous propulse *in medias res* en plein débat identitaire. » (Pascal Rannou, *op. cit.*, p. 63-64.)

¹¹ *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 699. Marshall Lindsay précise quant à lui que « lorsqu'il [Corbière] envisagea de faire imprimer ses vers, il pensa d'abord à une mince plaquette comprenant seulement les poèmes maritimes rassemblés dans "Gens de mer" ». (« A Source of the Title *Les Amours jaunes* : La Landelle », *Modern Language Notes*, Vol. 75, No. 8, décembre 1960, p. 682, nous traduisons.)

¹² Jean-Luc Steinmetz, *Tristan Corbière*. « Une vie à-peu-près », Paris, Fayard, 2011, p. 237.

¹³ Albert Sonnenfeld, *op. cit.*, p. 5.

Piantoni « Ça » ou l'obscur origine

et oublier sa malheureuse et immorale liaison avec Marcelle. Il oublie qu'il est « un crapaud » et trouve un réconfort spirituel dans la compagnie des pauvres êtres du Pardon. Dans la structure morale des *Amours jaunes*, Paris et Bretagne agissent surtout comme symboles. Paris signifie solitude et damnation ; la Bretagne solidarité humaine et salut religieux¹⁴.

De fait Corbière dissémine quelques références à sa Bretagne natale, mais pour en faire l'objet d'un opprobre parisien :

C'est la bohème, enfant : Renie
Ta lande et ton clocher à jour,
Les mornes de ta colonie
Et les *bamboulas* au tambour¹⁵.

Adhérer à cette hypothèse ne suffit pas à rendre compte de la dialectique qui structure la section, aussi, au-delà de la représentation manichéenne, est-il nécessaire de s'intéresser plus précisément à la portée de cette petite biographie essentiellement parisienne. Corbière prend le contrepied de la présentation habituelle d'un recueil poétique : le premier texte est volontairement daté de l'année de parution du recueil¹⁶, comme dernière étape placée devant (occasion d'une mise en scène d'une réception difficile), suivi de cette vie parisienne schématique et polyphonique, pour conclure sur une épitaphe qui consacre déjà la mort du poète. Ce contrepied qui est aussi contretemps désigne Paris en tant que « lieu de transformation », comme le dit Hugues Laroche, espace certes symbolique, mais non pas tant puits de damnation morale qu'ouvroir littéraire :

Dans cette opposition récurrente entre ville et campagne, Paris ne l'emporte que comme *rature*, disions-nous en suivant Laforgue. On y reconnaîtra aisément le renversement des valeurs qui nous a servi de point de départ et toute l'alchimie baudelairienne de la boue devenue or : si la poésie parisienne est litté-rature, c'est en ce qu'elle raye ou biffe le lyrisme personnel initial, qu'elle se veut réécrite à rebours ou comme dit Corbière, « à l'envers » : « Artiste sans art, — à l'envers¹⁷. »

Si donc les poèmes de « Ça » forment une préface, c'est un acte de naissance en poésie par la transfiguration littéraire d'un hypothétique parcours biographique. Mais le paradoxe se déplace alors depuis cet espace symbolique parisien vers cette mort initiale : la mort et la renaissance littéraire mises en scène fournissent-elles une lecture suffisante ? Il faut opérer une translation depuis la thématique vers l'énonciation pour comprendre comment cette section des *Amours jaunes* acquiert son statut particulier. En effet, d'un poème à l'autre, la parole est l'objet d'une distribution spécifique qui met en péril la suite du recueil : la tension de la présentation typographique (qu'elle soit ou non accidentelle) mène vers une dissolution

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵ *Les Amours jaunes*, éd. Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, « GF », 2018, p. 67 (l'abréviation *AJ* renverra désormais à cette édition).

¹⁶ 20 mai 1873 ; l'achevé d'imprimer de l'édition originale mentionne le 8 août de la même année.

¹⁷ Hugues Laroche, « Paris maudit par les poètes », *La Vie parisienne*, III^e congrès de la SERD, 7-9 juin 2007, mise en ligne par Aude Déruelle et José-Luiz Diaz en octobre 2008 : <https://serd.hypotheses.org/la-vie-parisienne>

Piantoni « Ça » ou l'obscur origine

plus grave, à savoir la disparition élocutoire du poète dramatisée par une mise en scène qui confine à l'éloge funèbre.

Le nom du père et du fils

Mais revenons plus en détail sur la trajectoire qui s'amorce dans le premier poème. Intitulé « Ça ? », il fait écho au sous-titre et se répercute lui-même dans l'épigraphe fantaisiste de Shakespeare qui se réduit à un des mots les plus usuels de la langue anglaise, *what*. Le titre même de cette section fantôme est doté d'une étrangeté concertée : *ça*, ce n'est pas encore une des trois instances du psychisme humain selon la psychanalyse freudienne, néanmoins il renvoie à une indéfinition vertigineuse qui fournit une autre piste de lecture : si les trois poèmes forment à la fois un tout (une section) et trois vecteurs ou trois coupes différentes (trois préfaces), ils ne peuvent constituer qu'une entité insaisissable qui à son tour détermine l'ensemble du recueil. *Ça*, en tant que pronom démonstratif, catalyse cette disparité essentielle¹⁸. Le titre est donc volontairement opaque : il s'agit de l'indicible ou de l'informulable, et de fait, ce premier texte présente l'œuvre du poète comme « [s]on enfant », étymologiquement *infans*, « qui ne parle pas » et pour qui le poète prend la parole. Il reproduit ainsi le geste de *captatio benevolentiae* dont on trouve un des modèles dans le prologue de la première partie de *Don Quichotte* :

Il arrive qu'un père ait un fils laid et sans grâce aucune, et l'amour qu'il lui porte lui met un bandeau sur les yeux pour l'empêcher de voir ses défauts, qu'il tient au contraire pour des subtilités et des finesses, et qu'il raconte à ses amis comme si c'étaient des traits d'esprit et des saillies. Mais moi qui, bien que je semble être le père, suis le parâtre de don Quichotte, je ne veux suivre le commun usage, ni te supplier, presque les larmes aux yeux, comme d'autres le font, très cher lecteur, de pardonner ou de dissimuler les défauts que tu verras en mon fils ; car tu n'es ni son parent, ni son ami, tu as ton âme chevillée au corps et ton libre arbitre, comme le plus habile, et dans ta maison tu es seigneur, tout comme le roi l'est de ses gabelles ; et tu sais ce que l'on dit communément : charbonnier est maître chez soi. Tout ceci t'exempte et te libère de tout respect et de toute obligation, si bien que tu peux donc dire de cette histoire ce que bon te semblera, sans craindre d'être calomnié pour le mal, ou récompensé pour le bien que tu pourrais en dire¹⁹.

Ce type d'adresse au lecteur, Corbière la reprend en défendant son « enfant » mais sur un mode bien plus problématique. Tout d'abord, il est difficile de situer les sources énonciatives ; comme le suggèrent É. Aragon et C. Bonnin, « est-ce le poète qui désigne ainsi son œuvre,

¹⁸ Forme composée neutre de pronom démonstratif, *ça* sert « à désigner déictiquement des référents non catégorisés [...], voire à décatégoriser péjorativement un référent en lui refusant sa dénomination usuelle [...] ». (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 206.) Corbière joue à plein de cet effet dans le portrait qu'il fait de la rapsode foraine (voir *AJ*, p. 229-230).

¹⁹ *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* (1605), première partie, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, éd. Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 391-392. On peut détecter des allusions plus ou moins explicites au personnage de Cervantès, comme le « haut Cavalier » d'« Elizir d'amor » (*AJ*, p. 136) et le nom de la monture Rossinante dans « Chanson en si » (*ibid.*, p. 143).

Piantoni « Ça » ou l'obscur origine

sans indulgence (le déictique utilisé met l'œuvre à distance de son auteur et la dépréciation se traduira souvent par ce regard du dehors) ? Ne mime-t-il pas l'Autre, ou les autres, en train de la désigner avec mépris ? Ou tout cela à la fois²⁰ ? » La mention finale de la « Préfecture de police » établit rétroactivement une situation d'énonciation spécifique : s'il s'agit d'un dialogue entre un inspecteur et le poète (géniteur de son œuvre mineure), alors le poème pourrait bien être le procès-verbal d'un interrogatoire. Cet espace éminemment suggestif peut permettre de réinvestir la filiation d'une manière moins évidente, car il est « le lieu de la loi, lieu du symbolique et de la loi d'un père qui occupe toute la place, à telle enseigne que décliner son identité pour le fils revient à se reconnaître une identité déclinante, déclin dont il pare le coup en disséminant anagrammatiquement le signe de son identité²¹ ». Mais alors, et comme par « raccroc », les sources énonciatives peuvent se transformer par diffraction : de l'interrogatoire entre policier et suspect, l'on semble glisser vers la confrontation de deux discours, celui de la *doxa* esthétique contre celui de la singularité iconoclaste. D'où le défilement scalaire des catégories littéraires : « essais » (que l'on songe à Marot présentant *l'Adolescence clémentine*), « étude », « volume », « copie » (de journaliste), « poème », « livre », « Bouts-rimés », « Chansons ». Cet effort de saisie dans les rets de la classification est sans cesse déçu par un principe d'esquive, à l'image de la muse originale qu'a courtisée le poète : « c'est une drôlesse assez drôle, — *de rue* — / Qui court encor, sitôt qu'elle se sent courue²². » Querelle d'experts, donc, mais qui reproduit dans le débat la dynamique agonistique de l'interrogatoire. Un autre glissement se produit de cet affrontement vers l'expression d'un débat intérieur qui justifie la forme dialoguée en ouverture de l'œuvre. Ce glissement n'est pas aisé à percevoir ni même à concevoir : comme le souligne P. Rannou, « le lecteur est voué à l'inconfort d'un brouillage identitaire permanent : que lit-on, au juste ? et qui s'exprime ? Est-ce le "poète" fictif mis en scène dans la dédicace, et ici confronté à un membre de la "police" littéraire, de la censure, en somme, qui aurait son siège à la Préfecture ? Ou est-ce l'auteur réel, en proie à un délire de persécution ? L'absence de narrateur-introducteur laisse dans l'expectative un lecteur que la sous-section suivante ne contribuera pas à rassurer²³... » La dialectique qui devrait conduire à une précision extrême finit toujours par s'enrayer au point que dans les deux strophes finales, où le poète conquiert peu à peu la parole, la formulation de la définition se suspend en une aposiopèse :

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

 — C'est du... mais j'ai mis là mon humble nom d'auteur,
 Et mon enfant n'a pas même un titre menteur.
 C'est un coup de raccroc, juste ou faux, par hasard...
 L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art²⁴.

²⁰ Aragon/Bonnin, p. 23.

²¹ Pierre Popovic, art. cit., p. 90.

²² AJ, p. 61.

²³ Pascal Rannou, *op. cit.*, p. 62.

²⁴ AJ, p. 62-63.

Piantoni « Ça » ou l'obscur origine

La « pose » qui est exhibée de façon outrancière est pourtant constitutive de l'engeance du poète²⁵ : l'adverbe naïvement renvoie sans doute à la candeur mais également à la naissance (naïf possède la même racine que natif, soit *nativus* dérivant du supin de *nasci*, « naître »). La naissance de l'œuvre est le fruit d'un hasard organisé puisqu'écrit mais malgré tout revendiqué comme aléatoire²⁶, à la manière de l'oracle de saint Abidon et « sa Roulette de chance²⁷ » ou bien de la rapsode foraine qui « s'est trouvé né[e] par hasard²⁸ ». « Ça ? » n'est pas seulement « une sorte d'art poétique négatif²⁹ » mais le baptême du feu du recueil soumis à la question et qui prend forme en dépit de « la Muse [qui] est stérile³⁰ ! » et surmonte « l'infertile plage³¹ » de la Bretagne originaire. C'est donc à l'aune de la stérilité menaçante que l'on peut relire ces strophes et dont on trouve un écho parodique dans « Le Fils de Lamartine et de Graziella », sorte de monstre comique qui interroge la fécondité poétique : l'accouplement du poète (Lamartine) et de son œuvre (Graziella) donne naissance à un « Orphelin, posthume et de père et de mère » prostitué au touriste. Lamartine n'est d'ailleurs qu'un père putatif, risée du voisinage, un « Saint-Joseph de la Muse³² » dépouillé de son engeance. Outre sa charge parodique, il convient peut-être de le lire comme un geste, si ce n'est propitiatoire, du moins conjuratoire, visant à repousser la critique et le mépris. Si Les Amours jaunes croissent à l'ombre d'un mancenillier, c'est que la stérilité est une topique bifrons : plus de passé ni de postérité possibles, le texte se donne comme isolat poétique. C'est dans cette perspective que H. Laroche a pu définir, via Laforgue, l'écriture de Corbière comme « une écriture sans nom d'auteur, bâtarde pour ainsi dire dans la mesure où elle fait eau de toute source, s'appropriant toute filiation de façon à rendre insoluble la question de la paternité littéraire : l'auteur Corbière n'est plus qu'une production de son texte³³ ». Corbière désamorçe toute réception orientée, il donne la parole à une doxa et la lui retire aussitôt en feignant sa propre incapacité à la concurrencer. En ce sens la captatio est à la fois séduction,

²⁵ La « pose » est finalement comme l'empreinte digitale du poète tel que l'envisage Corbière : marque de naissance, elle persévère jusque dans la mort, qui ramène poète et lecteur devant l'énigme originelle du *ça*. Le terme revient dans un poème retrouvé, « Une mort trop travaillée » (*Œuvres complètes*, éd. cit., p. 882-885), où le poète fait graver sur le canon de ses pistolets, acquis en vue du suicide, l'aphorisme suivant :

« Ici, ce qui manque aux mortels
Pour savoir mourir, c'est l'usage.

Ces pistolets sont une pose.
Eh bien posez comme il posa.
Allez, bourgeois, c'est quelque chose
De poser encore devant *ça* ! — »

²⁶ C'est précisément ce qu'avance le Poète en conclusion de « Paria » : « – Des dieux ?... – Par hasard j'ai pu naître ;/Peut-être en est-il – par hasard... » (*AJ*, p. 208).

²⁷ « Saint Tupetu de Tu-Pe-Tu », *ibid.*, p. 217.

²⁸ « La Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », *ibid.*, p. 230.

²⁹ Aragon/Bonnin, p. 29.

³⁰ « Décourageux », *AJ*, p. 163.

³¹ « La Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », *ibid.*, p. 219.

³² « Le Fils de Lamartine et de Graziella », *ibid.*, p. 199.

³³ Hugues Laroche, « Jules Laforgue, de patronyme en toponyme (questions de filiation) », *Romantisme*, 2003, n° 122, p. 113.

Piantoni « Ça » ou l'obscur origine

capture et esquive. Mais la section ne se résume pas à ce premier poème (même si l'interprétation que l'on vient de proposer le considère déjà par rapport au reste du recueil). D'une forme de dialogue entre deux instances réductible à une intériorité réflexive, il donne malgré tout naissance à une œuvre et à une voix. Après la naissance vient l'expérience de la vie.

Le poème intitulé « Paris », central par son volume, complexifie le système dialogal en une polyphonie déstabilisante. La plupart des critiques ont rendu compte de ce texte en insistant sur la trajectoire biographique de Corbière³⁴. Il nous paraît légitime de s'intéresser plus particulièrement à un aspect qu'É. Aragon et C. Bonnet abordent assez justement : « À des degrés divers, les poèmes de "Paris" posent tous le problème de la valeur des tirets et donc celui des changements de locuteur. Clair dans "Ça ?" le mécanisme devient ici plus obscur. Fréquemment en effet s'esquisse comme un dialogue entre le poète naïf (un "il" ou un "je" selon les textes) et un Parisien averti jouant le rôle de bon conseiller³⁵... » Leur conclusion propose de considérer la suite de sonnets comme « un dialogue entre deux versants de soi ». Cette question des locuteurs nous semble capitale dans la compréhension non seulement du poème mais des trois pièces de la section. En effet, le raccourci entre une troisième personne et une première personne pour aboutir à la figure du poète naïf évacue quelque peu la dimension de la parole. Elle naissait dans « Ça? », accouchement difficile de la voix, elle commence à se scinder dans « Paris » ; elle achèvera de se détacher de la figure du poète dans « Épitaphe » comme pour enfin permettre le processus de scissiparité qui garantit l'affranchissement de l'œuvre (affranchissement matérialisé par la publication). La première strophe du premier sonnet de « Paris » ressemble étrangement à une notice nécrologique, sinon à une première épitaphe :

Bâtard de Créole et Breton,
Il vint aussi là — fourmilière,
Bazar où rien n'est en pierre,
Où le soleil manque de ton³⁶.

Cette strophe liminaire crée une distanciation qui s'estompe rapidement dans le reste du poème mais qui préfigure la voix inconnue d'« Épitaphe ». La narration postérieure assumée par un hypothétique biographe se signale par un recours aux temps du passé dont on trouve encore trois occurrences dans le premier sonnet (« Fit le trottoir », « Ils disaient », « Elle restait à ») ; ensuite la modalité se fait de plus en plus injonctive dans les quatre premiers sonnets où revient la tournure impersonnelle *il faut* (« il faut commencer », « Il faut la chose », « il faut payer ») avant de multiplier les emplois de l'impératif créant une saturation jussive dans le groupe des quatre derniers sonnets. Le jeu des instances est effectivement difficile à rétablir : on distinguerait la première voix narratrice, puis le dialogue entre le naïf et l'expérimenté (qu'il s'agisse de deux sources distinctes ou de « deux versants ») puis enfin la voix impérieuse qui substitue aux atermoiements du « Naïf » le progrès du « toujours neuf » mêlé à une dénonciation du théâtre de la vie littéraire.

³⁴ « Cette suite de sonnets évoque l'arrivée du poète à Paris, sa découverte de la capitale, le pittoresque et les amertumes de cette expérience. » (*Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1264.)

³⁵ Aragon/Bonnin, p. 31.

³⁶ *AJ*, p. 64.

(Re)Doublé « Chatterton »

Cette métaphore du théâtre est justement mise en abyme du poème lui-même qui multiplie les tirets à valeur ambiguë : tantôt marque typographique de changement de locuteur, tantôt pause très sternienne pour insérer des incidentes, leur double valeur multiplie les hésitations sur l'attribution de cette voix ininterrompue qui subsume les huit sonnets car Corbière demeure le seul rédacteur de son texte. Si l'on adopte une terminologie théâtrale qui ferait de « Paris » une petite mise en scène de la disparition élocutoire du poète, le narrateur fait figure de prologue ; suit un dialogue entre deux personnages puis un monologue. Cette mise en scène, qui se démarque dans une certaine mesure du *Chatterton* de Vigny, lequel contribue à façonner la figure du poète malheureux, se clôt cependant sur la même tentation, celle du suicide : « Ton revolver — dernier ami³⁷... » (même si le poète est enjoint à le laisser). Le rapprochement avec la pièce de Vigny n'est pas aussi conjoncturel qu'il y paraît : en dépit du scénario sentimental échouant à réunir avant la mort le personnage éponyme et Kitty Bell, situation que ne peut reprendre à son compte le sujet lyrique des *Amours jaunes*, il existe une étonnante parenté entre les deux œuvres : elle s'origine à nouveau dans la problématique filiation. Le début du dernier acte de la pièce met en scène le jeune poète impuissant à écrire et torturé par l'illégitimité de l'acte poétique et soudainement pris d'une hallucination très shakespearienne : le fantôme de son père, émanant de la tabatière du défunt, le rejette dans les affres de la stérilité :

Le voilà, mon père ! — Vous voilà ! Bon vieux marin ! franc capitaine de haut bord, vous dormiez la nuit, vous, et, le jour, vous vous battiez ! vous n'étiez pas un Paria intelligent comme l'est devenu votre pauvre enfant. Voyez-vous ce papier blanc ? S'il n'est pas rempli demain, j'irai en prison, mon père, et je n'ai pas dans la tête un mot pour noircir ce papier, parce que j'ai faim³⁸.

La dimension politique et sociale de la trajectoire importe moins à notre perspective que le tressage de l'image paternelle à la thématique de la stérilité. Chez Corbière, il s'agit de rejouer cette combinaison tout en laissant dans la coulisse l'encombrante référence paternelle. Si l'œuvre fait partie intégrante du poète, comme son rejeton elle est appelée à s'en affranchir avec la mort du géniteur, d'où l'association entre mort et consécration de l'œuvre : « Fais de toi ton œuvre posthume ». La possibilité du suicide est estompée mais sa présence est sous-jacente : on relève un jeu de mot sur *revolver* et *pistolet* dans les derniers vers du dernier sonnet qui reparaît de façon plus explicite dans la morale du poème retrouvé « Une mort trop travaillée » : « Drôle de balle et drôle pistolet ! ». Ce dernier texte retrace les préparatifs d'un suicide tiré au sort (donc déterminé par hasard ou raccroc, comme l'œuvre) et notamment le recours à une paire de revolvers. Pour faire jeu égal, si l'on peut dire, avec l'œuvre, le poète (ou son équivalent par synecdoque qu'est la voix) doit mettre son existence même en jeu. On perçoit une autre résonance dans les saillies de certains textes où le sujet lyrique s'exhorte à « Fai[re] le mort si tu peux » afin d'éviter le « manque de savoir-mourir³⁹ ».

³⁷ *Ibid.*, p. 70.

³⁸ Alfred de Vigny, *Chatterton* (1835) ; *Œuvres complètes*, t. I, éd. François Germain et André Jarry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 794-795.

³⁹ « Le Poète contumace », *AJ*, p. 121.

Piantoni « Ça » ou l'obscur origine

Dès le début de « Paris », le mouvement incessant est sollicité pour aboutir à un dépassement :

Là : vivre à coups de fouet ! — passer
 En fiacre, en correctionnelle ;
 Repasser à la ritournelle,
 Se dépasser, et trépasser⁴⁰ !...

Ce quatrain est construit sur un jeu de dérivés du verbe *passer* : placé en contre-rejet du premier vers il devient matrice de jeux de mots et surtout se répète pour mieux figurer la disparition prochaine du poète auquel l'œuvre posthume survit. L'incertitude énonciative qui accompagne cette dynamique rend mystérieuse cette injonction, de même que l'adverbe de lieu *là* qui peut aussi bien renvoyer à la capitale qu'à un autre espace⁴¹. Sa valeur déictique pourrait bien servir à désigner métaphoriquement un espace plus proprement poétique. La voix du poète confirmé (qui, on l'a vu, peut être un « versant » du poète ou une véritable figure extérieure) brouille cependant le chemin qui mène au dépassement : « Il faut la *chose* », expression qui semble désigner justement la qualité indéfinissable ou inavouable qui mène au succès parmi les « Dégoûteurs, et la Chlorose, / Les Bedeaux, les Fous à lier⁴²... » ; par paronomase, c'est la *pose* qui est encore suggérée, pose dont s'empare le poète pour en faire son signe, sa marque, qu'il imprime à son œuvre dans « Ça ? ». Et la pose n'est peut-être que le dispositif faussement désobligeant que Corbière met en place dans les trois poèmes liminaires : voix faites de faux-semblants où il est presque impossible de démêler le vrai du faux, le sincère de l'affecté, la parole assumée de la parole contrefaite⁴³. Cette chaîne rhétorique dont on distingue mal les différents maillons use et abuse des jeux de mots qu'elle sertit dans le travail de versification ; ainsi le glissement depuis l'allusion prométhéenne (qui préfigure le sacrifice ou le suicide) lorsque le poète est représenté comme la proie d'un vautour de comédie qui « Viendra mordre à [s]on petit foie » : l'enjambement sur le vers suivant révèle que le foie est « Gras, truffé » prêt pour « le four », lequel au vers suivant devient par épanadiplose le fiasco artistique ; il faut aller chercher, dans l'un des « Rondels pour après », la réplique moins cabotine qui désigne l'enfant, celui qui ne parle pas encore, comme « voleur d'étincelles⁴⁴ ». Corbière moque la souffrance romantique mais, en proposant d'elle une version parodique, il l'actualise et crée une sorte de tremblé où cette souffrance est également celle de l'auteur obscur, méconnu, mais aussi celle du paria pour qui

⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁴¹ P. Rannou souligne cet aspect particulier de l'évocation parisienne : « Ces huit sonnets évoquent donc un Paris singulièrement appauvri, et sans le titre le lecteur serait incapable de situer l'endroit où ces scènes confuses prennent place. Jamais, nous y insistons, le moindre monument, la moindre rue de la capitale ne sont cités [...]. » (Pascal Rannou, *op. cit.*, p. 309.)

⁴² *AJ*, p. 66.

⁴³ Le corollaire de ce brouillage peut se résumer dans cette alternative : étape préparatoire à la création ou conséquence d'une fermeture ontologique ? Dans tous les cas, cette dynamique se combine au recours à un vocabulaire parfois difficilement accessible qui, comme le dit J.-P. Bertrand, témoigne d'« une volonté affichée par les poètes exclus du Parnasse de se créer leur propre langue, et que Rimbaud a exprimée mieux que tout autre dans ce mot d'ordre : “Trouver une langue” » (*ibid.*, p. 31).

⁴⁴ « Rondel », *ibid.*, p. 298.

Piantoni « Ça » ou l'obscur origine

l'échec est tellement menaçant qu'il doit être intégré dans sa poétique : « Ravalant ta rate rentrée » est-il dit du poète ; les allitérations en /R/ et en /t/ et l'assonance en /a/ préparent l'épithaphe finale qui synthétise cette assimilation de l'échec et retourne la menace en arme, pointe effilée du *raté*. Ce dernier poème semble pourtant indiquer que la mort est nécessaire pour que vive l'œuvre.

L'ultime poème de la section, « Épitaphe », offre encore un glissement par rapport aux deux premiers sur le plan énonciatif. Le dialogue presque continu de « Ça ? » mutait en polyphonie paradoxalement composite et unifiante dans « Paris » ; il semble qu'« Épitaphe » marque une intériorisation encore plus poussée de cette qualité dialogale. En effet, l'on a ici affaire à une seule voix qui prononce l'éloge funèbre du poète. Aussi faudra-t-il revenir sur le titre du poème qui confond cette dernière forme avec celle de l'épithaphe. H. Laroche décrit ainsi les effets ménagés par le texte :

Tel est en effet le titre du 4^e poème des *Amours jaunes* qui retrace au passé simple et à la troisième personne l'itinéraire du poète et l'inscrit sur sa tombe. Dans cette entreprise consistant à faire le mort, le gain est apparemment considérable puisqu'il procure le plaisir d'une réparation immédiate des torts subis mais c'est un plaisir qui ne va pas sans contrepartie. En effet, l'épithaphe n'a lieu qu'au prix d'une disparition du sujet lyrique en tant que tel : l'oraison funèbre suppose la disparition élocutoire du poète, supplanté par une voix à l'identité problématique qui ne fait l'éloge du disparu qu'à la condition expresse de lui couper la parole⁴⁵.

Cette usurpation de la parole demeure problématique, surtout lorsqu'on envisage les caractéristiques formelles du texte à l'aune du genre duquel il semble se réclamer. Tout d'abord, l'épithaphe comporte une épigraphe : on a en puissance un jeu de mot paronomastique qui, transposé métapoétiquement, place d'une part le texte comme épigraphe de tout le recueil, et d'autre part le poète lui-même comme épigraphe de son recueil, c'est-à-dire dédicataire paradoxal et surtout élément exogène à l'œuvre. Ensuite, l'épigraphe se caractérise par une défaillance de son stylème principal, à savoir la brièveté. Enfin, le texte lui-même échappe aux exigences du genre de l'épithaphe par sa longueur⁴⁶. Tout se passe comme si, aboli du texte par la mort figurée et la disparition élocutoire, le poète tentait de faire durer ce moment à la fois final et originel⁴⁷ en dilatant à l'extrême cette tentative de définition qui répond à « Ça ? ». Si la première pièce s'essayait à définir négativement l'œuvre pour finir sur une aporie (le géniteur ne pouvait que revendiquer une paternité qui extrayait l'œuvre de l'esthétique pour en faire un accident vital), la troisième démantèle ce géniteur : il mettait « son humble nom d'auteur⁴⁸ » mais fut en fin de compte pourvu de « — Trop de noms pour avoir un nom⁴⁹. — ». La scission qui se traduisait par un dialogue nettement défini entre enquêteur et suspect dans « Ça ? » se résorbait déjà dans le passage de la conversation à l'injonction presque sermonnaire de « Paris » ; ici elle s'annule

⁴⁵ Hugues Laroche, « Paris maudit par les poètes », art. cit.

⁴⁶ P.-O. Walzer donne dans ses notes une version antérieure beaucoup plus brève qui ne comporte que dix-sept vers et très peu de tirets (voir *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1267).

⁴⁷ Voir les explications éclairantes que fournissent É. Aragon et C. Bonnin sur l'épigraphe (Aragon/Bonnin, p. 49).

⁴⁸ *AJ*, p. 65.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 72.

Piantoni « Ça » ou l'obscur origine

dans une série d'antinomies qui rendent caduc l'éloge. La *coincidentia oppositorum* se démarque des deux premiers textes où jouait encore une dialectique : ici les jeux de mots homophoniques tendent à montrer que les signes convergent, les termes se replient les uns sur les autres. Comment interpréter des énigmes telles que « Une tête ! — mais pas de tête⁵⁰ » ? On peut supposer que la première occurrence du mot *tête* signifie « gueule » au sens de « visage marquant » tandis que la seconde réactive la locution *ne pas avoir de tête*, « être excessivement distrait ». Si l'on considère le déplacement depuis l'épithaphe écrite vers l'éloge oral, certains vers sont difficilement compréhensibles. « Prenant pour un trait le mot *très*⁵¹ », le sermonnaire brouille la compréhension de son propos qui s'étiole jusqu'à la véritable épithaphe :

Ci-gît, — cœur sans cœur, mal planté
Trop réussi, — comme *raté*⁵².

La syntaxe asyndétique se conforme au style lapidaire de l'épithaphe et pousse jusqu'à l'extrême le paradoxe des antinomies : le poète a un « cœur sans cœur », un centre sans centre. Au-delà de la syllepse, sa disparition est le gage de la réussite de son œuvre. Dans « Ça ? », le recueil fils du poète est :

[...] naïvement une impudente *pose* ;
C'est, ou ce n'est pas *ça* : rien ou quelque chose...

Dans « Épithaphe », le poète se réapproprie cette description signalétique peut-être pour mieux affirmer ce lien physiologique qui est sur le point de se dissoudre avec l'œuvre. Le poète :

Ne fut *quelqu'un*, ni quelque chose
Son naturel était la *pose*.
Pas poseur, — posant pour *l'unique* ;
Trop naïf, étant trop cynique⁵³

On retrouve les mêmes traits du géniteur à l'engance. Mais alors que le poète n'accède ni à un statut social enviable (le *quelqu'un*), ni ne constitue un événement artistique notable (on ne peut dire de lui *c'est quelque chose tout de même !*), une chance est laissée à l'œuvre qui peut être ou ne pas être⁵⁴ (on retrouve la piste de Shakespeare, cité en épigraphe de « Ça ? ») en vertu de l'atavisme de la *pose*, caractère inné, « naïf » que l'on croyait perdu à la fin de « Paris ». Le sacrifice du poète permet au moins la possibilité d'une nativité de l'œuvre. Voilà pourquoi l'épithaphe figure au début de l'œuvre. L'éloge est après tout peut-être bien

⁵⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 74.

⁵³ *Ibid.*, p. 73-74.

⁵⁴ Près du milieu de « Litanie du sommeil », que certains critiques considèrent comme le centre de gravité du recueil (voir notamment Hugues Laroche, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 1997, p. 75-158), on retrouve cette instabilité primordiale, le sommeil étant décrit comme « Crépuscule flottant de *l'Être ou n'Être pas !...* » (*AJ*, p. 173.)

Piantoni « Ça » ou l'obscur origine

prononcé par le poète lui-même : le début et la fin n'ayant plus de bornes⁵⁵, l'œuvre et son auteur (son géniteur) partageant la même substance, ce dernier peut être à la fois présent et absent, éloquent et muet, tel le poète contumace, pour qui « La seule chose qui [l]e lie / C'est [s]a main dans [s]on autre main⁵⁶ ». Cette boucle ininterrompue est assez fidèlement figurée par le circuit naissant du geste de suicide du poète :

Froid et brûlant baiser, il colla sur sa bouche
 La bouche où son dernier soupir est arrêté !...
 Il tombe, le coup part, suivi d'un éclair louche
 Et la charge...
 Excellente ; il s'est juste raté⁵⁷ !

Jean-Marie Gleize analyse cet effet de boucle, véritable bande de Möbius, comme un signe manifeste de la modernité critique :

Plus généralement : la poésie chante en circuit fermé, le chant revient sur le chanteur après un tour dans le vide. Et c'est pourquoi le chant, adressé mais non reçu, à force d'effectuer ce circuit en boucle, se retourne sur lui-même et devient chant du chant. Le métopoétique, la réflexivité, est liée à une expérience de l'échec de la relation transitive. En réalité le chant ne chante que pour lui-même, c'est-à-dire nécessairement à la fin *contre* lui-même. Il s'agit d'une réflexivité négative, agressive-négative, punitive-négative⁵⁸.

Malgré les efforts du poète pour s'effacer, tout se passe comme si cette séparation d'avec l'œuvre était problématique. À l'instar de P. Rannou, on peut postuler que « Ça est la miniature d'une œuvre où le volontarisme identitaire fonctionne à plein. L'auteur [...] y boucle le cycle d'une vie, de l'origine (*Paris IV*) au départ (*Paris I*), puis de la publication (*Ça*) à la mort (*Épitaphe*). Ça est une manière de livre clos, autonome, un sous-ensemble cohérent et qui assure la cohésion du recueil⁵⁹ ». Cependant ce cycle nous paraît incomplet sans la phase d'engendrement, ici littéraire. Le jeu des voix et des instances énonciatives rend confuse la *captatio benevolentiae* du recueil. L'entreprise parodique passe par le refus d'une présentation monolithique de l'œuvre et donc par une diffraction du discours. Ce morcellement autorise la contradiction et il s'agit moins d'une confusion ou d'une perturbation découlant d'une crise d'identité personnelle que d'une manœuvre rhétorique subtile et réfléchie. En suspendant tout jugement de valeur, positif ou négatif, par la coprésence de paroles contradictoires, Corbière place son œuvre dans une sorte de

⁵⁵ Makoto Ozawa a d'ailleurs proposé une lecture similaire des « Rondels pour après » affirmant que « ces poèmes pratiquent la surimpression des pôles de l'alpha et de l'oméga, ce ne sont pas seulement des berceuses, mais aussi des tombeaux, puisqu'on y enterre un poète. La rondeur formelle du rondel trouve donc un écho dans un cercle métaphysique de la vie et de la mort. Corbière a d'ailleurs collé des gravures représentant des cercles étoilés et surtout un *orobouros* [sic] au-dessus du poème "Petit mort pour rire", dans son exemplaire personnel des *Amours jaunes*. » (« "Rondels pour après". Berceuses pour demain », *Cahiers Tristan Corbière*, n° 1, 2018, p. 212)

⁵⁶ « Paria », *AJ*, p. 207.

⁵⁷ *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 885.

⁵⁸ Jean-Marie Gleize, « "Ça" continue », *Cahiers Tristan Corbière*, n° 1, 2018, p. 16.

⁵⁹ Pascal Rannou, *op. cit.*, p. 65.

Piantoni « Ça » ou l'obscur origine

sanctuaire. Plus exactement il extrait cette œuvre d'une situation de réception habituelle en la couvrant de la figure de poète qu'il construit. Cette représentation promise à disparaître survit pourtant, comme si le dispositif s'enrayait, et que l'œuvre et le poète, consubstantiels, ne pouvaient se séparer véritablement à la manière du parent et de l'enfant. La première section des *Amours jaunes*, qui est à la fois section et absence de section, qui est et n'est pas, figure ce paradoxe que formule le poète : « C'est bien moi, je suis là — mais comme une rature⁶⁰. »

⁶⁰ *AJ*, p. 122.