

***Les Amours jaunes* de Corbière, un *canzoniere* désenchanté**

Filip Kekus

(CELLF – Sorbonne Université)

En intitulant son recueil *Les Amours jaunes*, Corbière fait signe vers une tradition poétique parfaitement reconnaissable, celle de la lyrique amoureuse pétrarquaisante qui s'est épanouie en France autour de 1550, tradition d'autant plus reconnaissable qu'elle connaît un regain d'intérêt de la part des avant-gardes poétiques au cours du XIX^e siècle. La création poétique ne va plus alors sans une part d'archéologie poétique depuis l'époque romantique. Si les romantiques ont redécouvert la poésie du XVI^e siècle, notamment à la suite du *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* de Sainte-Beuve (1828) et du *Choix de poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desports, Régnier* de Nerval (1830), le Parnasse s'est particulièrement intéressé aux poètes de la Pléiade avec laquelle il s'est reconnu des affinités¹. Corbière s'inscrit dans ce mouvement de redécouverte, entre autres, des *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard (1^{ère} édition en 1549), de *l'Olive* de Du Bellay (1^{ère} édition en 1549), des *Amours* de Ronsard (1552), des *Amours [de Méline]* et des *Amours de Francine* de Baïf (1552 et 1555). Se référer, pour lui, à cette tradition du pétrarquisme renaissant français, revient à se situer par rapport à la constellation du Parnasse avec laquelle il entretient des rapports ambivalents².

La publication d'un recueil d'*Amours* est à maints égards une manière traditionnelle d'entrer en littérature : le genre permet de faire ses gammes sous l'égide d'une muse plus ou moins inventée en s'illustrant dans un genre apprécié et adapté à la jeunesse, propice à l'émulation poétique, tout en témoignant de hautes aspirations poétiques. En effet, le *canzoniere* renaissant est le fer de lance d'une poésie savante qui aspire non seulement à une reconnaissance sociale des plus ambitieuses, mais aussi, se nourrissant d'une philosophie

¹ Sur les rapports entre Parnasse et Pléiade, voir la synthèse de Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, p. 109-110. Cet intérêt trouve son prolongement dans les ambitieuses rééditions qui paraissent dans la collection « La Pléiade française » chez Alphonse Lemerre, l'éditeur des Parnassiens : Charles Marty-Laveaux y donne notamment une édition des œuvres de Du Bellay (2 volumes, 1866-1867), de Jodelle, (2 volumes, 1868-1870), de Pontus de Tyard (1 volume, 1875), de Belleau (2 volumes, 1878), de Baïf (5 volumes, 1881-1890) et de Ronsard, (5 volumes, 1887-1893).

² L'influence sur Corbière de Banville, de Gautier, de Baudelaire — qui est, à l'époque considéré comme l'un des maîtres du Parnasse —, mais aussi de Glatigny, auquel il semble avoir emprunté la forme du rondel travaillée dans *Gilles et Pasquins* (1872), est certaine. — Sur les rapports entre Corbière et les parnassiens, voir Yann Mortelette, « Corbière, Hugo et les poètes du Parnasse » dans *Tristan Corbière en son temps*, dir. Yann Mortelette, *RHLF*, 1^{er} trimestre 2018, p. 71-84.

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

idéaliste d'inspiration néo-platonicienne³, à une ascension spirituelle. Dans une perspective ficinienne, chanter la femme aimée⁴ qui incarne sur terre une perfection tirant son origine des cieux mêmes, c'est s'élever graduellement jusqu'au divin ; c'est, à force de labeur, parvenir à une perfection poétique, morale et spirituelle susceptible d'ouvrir aux poètes les portes de l'immortalité⁵.

Toutefois, force est de constater que si Corbière pétrarquise ou ronsardise, c'est sur un mode bien à lui, sous une couleur peu engageante, dans un recueil dédié à une muse au nom problématique n'ayant rien de la noblesse d'une Laure, qui plus est paru chez un éditeur spécialisé dans la littérature pornographique ! Et ce serait une erreur de considérer le traitement réservé à la lyrique amoureuse dans *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière comme purement parodique. Le genre du recueil d'*Amours* met en jeu bien plus qu'une simple rhétorique plus ou moins conventionnelle : très tôt doué d'une dimension réflexive, à travers en particulier le prestige attaché au mythe d'Orphée, le thème amoureux engage l'idée même de poésie, et c'est en cela qu'il nous intéressera au premier chef. Il y aurait « consanguinité de la poésie et de l'amour » selon Maulpoix ; « la passion d'amour » serait « en elle-même proprement lyrique » : elle correspondrait « à un désir d'élévation, d'harmonie et d'éternité⁶ », vouant le poète à la célébration, qui serait « l'acte poétique par excellence⁷ », ce dont les poètes de la Pléiade étaient particulièrement conscients⁸.

³ Pétrarque écrit ainsi : « Je vois, ma noble dame, / quand se meuvent vos yeux, une douce lumière / qui me montre la voie qui conduit vers le ciel. / [...] / C'est là la vision qui m'induit à bien faire, / celle qui me conduit vers le but glorieux. / C'est elle seule qui du vulgaire m'éloigne » (Pétrarque, *Canzoniere*, éd. et trad. Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 165). — Rappelons qu'un certain néo-platonisme connaît un regain d'intérêt auprès de parnassiens influents : des poètes comme Gautier ou Banville, respectivement dans *Spirite* (1865) et dans *Les Exilés* (1867), multiplient des propos aux résonances néo-platoniciennes au cours des années 1860.

⁴ Rappelons que les termes *canzoniere* (chansonnier) et *sonnet* connotent le chant.

⁵ Voir Marsile Ficin, *Le Commentaire de Marsille Ficin, florentin : sur le Banquet d'amour de Platon*, trad. J. de La Haye, éd. Stephen Murphy, Paris, Champion, 2004. Du Bellay résume le programme ficinien en ces termes : « De mon esprit les aesles sont guidées / Jusques au seing des plus haultes Idées / Idolatrant ta celeste beauté » (Joachim Du Bellay, *L'Olive*, s. LVIII, *Œuvres poétiques*, éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 2009, t. I, p. 45).

⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, respectivement p. 315 et p. 311-312. Maulpoix poursuit sur cette note ficinienne en écrivant : « Exaltant l'amoureuse blessure, le sujet lyrique se délivre de son poids terrestre et se fraie un passage vers l'idéal grâce au plus idéal des sentiments humains. Il se sublime dans le souci comme dans la joie » (*ibid.*, p. 312).

⁷ *Ibid.*, p. 403.

⁸ Durant la Renaissance, « l'éloge constitue le mouvement premier de la démarche poétique », la « vocation primordiale du poète » : « le poème doit exalter celui qui incarne le Beau et le Bien, la sagesse et la vertu » (S. Verhulst, P. Debailly et J. Vignes, « Fonction sociale de la poésie au Quattrocento et au XVI^e siècle », *Poétiques de la Renaissance. Le Modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, dir. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 346-389, p. 361). La cinquième ode des *Vers lyriques* de Pontus de Tyard est à ce titre exemplaire : les poètes « sont faits seuls pour eterniser / La peu durable, et deleble memoire, / Et pour le cloz du noir tombeau briser, / Dorant l'obscur d'une luisante gloire » ([Pontus de Tyard], *Erreurs amoureuses, Augmentees d'une tierce partie, plus, Un livre de Vers liriques*, Lyon, Jean de Tournes, 1555, p. 146).

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

En mettant en tension une manière lyrique dissonante avec un genre et un pseudonyme poétiques essentiellement lyriques, le *canzoniere* corbiérien réfléchit sur les implications poétiques d'un héritage littéraire prestigieux dont il paraît montrer une connaissance tout sauf naïve. Mettre en crise la relation amoureuse implique pour Corbière une mise en crise de l'idée même de poésie. Trois caractéristiques essentielles du *canzoniere* renaissant français nous permettront d'y voir plus clair : la rhétorique encomiastique, la perfection poétique, l'aspiration à l'immortalité. *Les Amours jaunes* parodient la première, défigurent la seconde et écartèlent la troisième entre des aspirations contradictoires.

1. Un lyrisme amoureux dissonant

Omniprésent, le thème amoureux ne se réduit pas à la seule section des « Amours jaunes ». Tout le recueil pastiche la structure d'ensemble du *canzoniere* renaissant à travers ses poèmes-dédicaces, un ensemble liminaire à fonction de *captatio benevolentiae* par exemple, sans oublier la prégnance de la forme emblématique du sonnet alternant avec des formes lyriques tenant de la chanson. De surcroît, par-delà sa discontinuité, le recueil peut se lire comme une petite autobiographie amoureuse alternant phases euphoriques et dysphoriques⁹ comme l'évoque ironiquement le poète : « Ah ! la mer et l'amour ! — On sait — c'est variable¹⁰... » Mais ce qui frappe, c'est la singulière violence avec laquelle Corbière évoque ses amours, à commencer par la rare hargne avec laquelle il dégrade l'image de la femme.

Une image de la femme dégradée¹¹

Prenant le contrepied de la lyrique pétrarquaisante et plus largement courtoise, Corbière désidéalise l'« éternel Féminin¹² ». Le sonnet ouvrant la section des « Amours jaunes », « À l'éternel Madame », donne le ton de la « misogynie grandiloquente » que la critique a très tôt reconnue au poète¹³. Corbière est sur ce point au diapason d'une société bourgeoise phallocratique dont le fantasme de la femme-objet — du « mannequin idéal » en termes corbiériens¹⁴ — est révélateur de la sexualisation tourmentée que le corps féminin connaît à partir de 1840 environ¹⁵. Corbière n'est jamais en manque de verve pour insulter une

⁹ Pour un essai de reconstruction biographique, voir par exemple Jean-Luc Steinmetz, *Tristan Corbière. « Une vie à-peu-près »*, Paris, Fayard, 2011, p. 361-365.

¹⁰ Tristan Corbière, « Le Novice en partance et sentimental », *Les Amours jaunes*, éd. Jean-Pierre Bertrand, Paris, GF-Flammarion, 2018, p. 264. Nous nous référerons désormais à cette édition en n'indiquant plus que le titre du poème suivi de la page.

¹¹ Parmi les nombreux travaux consacrés à ce point, citons Michel Dansel, *Tristan Corbière. Thématique de l'inspiration*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1985, p. 175-188, Pascal Rannou, *De Corbière à Tristan. Les Amours jaunes : une quête de l'identité*, Paris, Champion, 2006, p. 194-201 et Jean-Luc Steinmetz, *Tristan Corbière. « Une vie à-peu-près »*, op. cit.

¹² « Féminin singulier », p. 78.

¹³ Christian Angelet, *La Poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961, p. 70.

¹⁴ « À l'éternel Madame », p. 77.

¹⁵ Banville et Houssaye expriment, par exemple, leur méfiance à l'égard de la volupté, Proudhon réclame la déssexualisation de la société, Comte prône l'insémination artificielle, le dogme de l'Immaculée Conception est proclamé en 1854.

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

« imbécile caillette¹⁶ » qu'il n'a de cesse d'animaliser et de bestialiser. La « femelle de l'homme¹⁷ » cache une « bête féroce¹⁸ » que le poète rêve « fille de marbre ! en rut¹⁹ ! » La violence de l'oxymore venge le poète des souffrances causées par une femme sottre, capricieuse²⁰ et insensible²¹, d'autant plus cruelle qu'elle est légère.

Corbière exacerbe des postures poétiques qui étaient loin d'être inconnues à ses devanciers pétrarquaisants²², mais ses amours sont placées presque exclusivement sous le signe de la trahison : la femme corbiérienne est « double », « fausse²³ » ; ses amours participent d'une comédie que les amants se jouent comme le dénonce « Féminin singulier », où la cruelle exerce son « métier de femme et de gladiateur », entre « rampe », « décors » et « coulisses²⁴ ». Aussi les amours corbiériennes sont-elles fardées de jaune, autrement dit de la couleur de la trahison et de l'infamie²⁵. Le passe-temps préféré de la muse-cigale²⁶ que Corbière a entrepris de chanter est de se jouer cruellement du poète : « Quel instrument rétif à jouer, qu'un poète²⁷ ! » s'exclame ainsi cette femme entre les mains de laquelle le poète devient un pitoyable « pantin²⁸ ».

L'erreur du naïf poète d'avoir « trop pris au sérieux son rôle²⁹ » donne lieu à une comédie sans cesse rejouée d'un amour-haine déréglé à travers lequel la femme devient significativement une paradoxale « chère mal-aimée³⁰ ». Plutôt que de contribuer à l'élévation spirituelle des amants, l'amour devient un jeu sado-masochiste dégradant où « l'amour est un

¹⁶ « Bonsoir », p. 118.

¹⁷ « À l'éternel Madame », p. 77.

¹⁸ C'est l'épigraphe de « Femme » (p. 111). L'épithète se retrouve dans « À l'éternel Madame », p. 77.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ « Fais claquer sur nos dos le fouet de ton caprice » (« Féminin singulier », p. 78).

²¹ La femme corbiérienne à l'« âme / De caillou cuit » (« À l'Etna », p.195) se rit par exemple de l'émotion éprouvée par le poète à la fin de « Frère et sœur jumeaux ».

²² La femme « se ri[t] de mes pleurs » chez Pétrarque (*Canzoniere*, s. CLXXII, éd. cit., p. 311), « de mon mal [a] le cœur joyeux » chez Ronsard (*Le Premier livre des Amours*, s. xxxix, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 44), « Se ri[t] de me voir pour ses yeux en langueur » chez Baïf (*Amours de Méline, Euvres en rimes*, éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris, Lemerre, 1881, t. I, p. 144).

²³ « Fleur d'art », p. 115.

²⁴ « Féminin singulier », p.78.

²⁵ Sur le jaune comme symbole d'infamie et de déshonneur depuis le Moyen Âge, voir Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, éditions du Panama, 2005, p. 75-89. Dans la symbolique médiévale, le jaune était réservé à Judas, le traître par excellence, auquel la femme corbiérienne est apparentée dans *Les Amours jaunes* à travers l'expression « baiser de Judas » (« Femme », v. 36, p. 112). Voir aussi « Sonnet de nuit », v. 13-14, p. 119. Le jaune, par ailleurs, était fréquemment associé dans la caricature au cocuage jusqu'au XIX^e siècle ; on en comprendra que mieux pourquoi les maris sont « jaunes de teint » dans « Déjeuner de soleil » (v. 30, p. 186).

²⁶ Pour Jean-Pierre Richard, « la femme corbiérienne ressemble à la cigale, cet insecte léger et chantant, mais combien irresponsable » (Jean-Pierre Richard, « Le pavé de l'ours », *Microlectures II, Pages. Paysages*, Paris, Seuil, p. 21-38, p. 33).

²⁷ « Pauvre garçon », p. 116. Le poème complète le discours de « Femme ».

²⁸ « Féminin singulier », p. 78.

²⁹ « Pauvre garçon », p. 116.

³⁰ « À une camarade », v. 31, p. 101.

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

duel³¹ », fait de rapports de force et non plus d'échanges courtois : tantôt c'est la femme qui « cravache³² » un homme se complaisant dans une humiliation masochiste jusqu'à rêver de prendre la place du chien de celle qu'il convoite³³ ; tantôt, les rapports dominant-dominé s'inversant, c'est le poète qui étrille la femme. Le diptyque formé par « À ma jument souris » et « À la douce amie » est, à ce titre, particulièrement évocateur : le fait que les deux poèmes soient composés sur le même patron (même agencement strophique, partage de onze rimes, dont deux agencées différemment, sur un total de dix-huit) suggère un échange de rôles entre femme et jument, étant donné que la jument finit par être traitée comme une femme dans « À ma jument souris » et que la femme est rabaissée au rang de jument dans le jeu de « l'Amour-cavalier » inventé par le poète dans « À la douce amie ». Cette perversion de la sujétion et de la fidélité courtoises est symbolisée dans « Sonnet à Sir Bob » et « À la douce amie » par le don du collier³⁴ qui évoque une coutume ô combien significative attestée dans les milieux des cocottes parisiennes. Le prénom « Marcelle », pseudonyme possiblement fréquent chez les prostituées de l'époque si l'on en croit les archives des maisons de passe lyonnaises consultées par Alain Corbin couvrant les années 1885 à 1914³⁵, illustrerait cette dégradation maximale de l'idéal de l'amour courtois.

Les Amours jaunes font ainsi le récit, certes d'une initiation douloureuse à l'amour, comme dans tout *canzoniere*, mais d'une initiation purement négative d'un poète qui a pris le pseudonyme mélancolique de Tristan, d'une initiation aux faux-semblants de l'amour qu'aucun moment de grâce ne ponctue, si ce n'est sur le mode grotesque, comme dans la cruelle version que « Le Bossu Bitor » donne de l'*innamoramento*³⁶.

Une mise en crise de l'amour

C'est à une véritable débâcle des aspirations amoureuses d'un jeune poète — « Jocrisse » ou « bec-jaune³⁷ » — que l'on assiste, à une désacralisation blasphematoire d'une conception idéaliste de l'amour.

« Que nous sommes-nous donc fait l'un à l'autre³⁸ ? » s'interroge le poète victime du drame de l'incommunicabilité amoureuse, qui ne croit plus, dès lors, ou feint de ne plus croire, en l'amour : il « n'a plus ce mirage qui leurre³⁹ », lui qui était particulièrement

³¹ « Fleur d'art », p. 115.

³² « Féminin singulier », p. 78.

³³ Voir « Sonnet à Sir Bob », p. 87.

³⁴ Voir respectivement *ibid.*, v. 14, p. 87 et « À la douce amie », v. 14, p. 157, don préfiguré dans ce même poème par celui du mors évoqué comme un « bijou d'acier gris ».

³⁵ Voir Alain Corbin, *Les Filles de noces. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1982, p. 118. Nous ne disposons pas de données sur l'époque de Corbière. Le prénom est absent des listes de pseudonymes données dans *De la prostitution dans la ville de Paris* de Parent-Duchâtelet qui date de 1836.

³⁶ « Le Bossu Bitor » v. 165 sq, p. 254. Cf. Pétrarque, *Canzoniere*, s. III, éd. cit., p. 55, Du Bellay, *L'Olive*, s. V, éd. cit., p. 19, ou Ronsard, *Le Premier livre des Amours*, s. III, éd. cit., p. 25-26.

³⁷ Respectivement « Féminin singulier », p. 78 et « Paris », v. 97, p. 69.

³⁸ « À une camarade », v. 21, p. 101.

³⁹ « Bonsoir », p. 118.

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

prédisposé à croire « ces mensonges-là », « toujours trop vrai[s]⁴⁰ ». Comme en leur temps certains poètes de la Pléiade ont pu démystifier les excès du pétrarquisme après avoir paradoxalement concouru à leur diffusion⁴¹, Corbière s'ingénie à démystifier les clichés d'amours poétiques mensongères en s'en prenant à la figure de Lamartine⁴². Son agressivité à l'encontre du « platonique amour⁴³ » relaté dans *Graziella* est des plus féroces : il écorne les amours éthérées et larmoyantes imprégnées de religiosité d'un poète « éolien⁴⁴ », dont le peu de virilité est raillé à multiples reprises⁴⁵, sans oublier de mettre en doute la pureté des mœurs de la fausse ingénue procidienne.

Si la condamnation de l'épanchement élégiaque de la « *larme écrite* » est tout aussi virulente dans « Un jeune qui s'en va »⁴⁶, Corbière raille tout autant le poncif d'un « paradis déjà trop rendu » d'amours malades, vieilles et jaunies, à l'image de la pomme « jadis verte » qui les symbolisent⁴⁷, la grandiloquence d'une poésie qui « brame en *Âme, en Lame, en Flamme*⁴⁸ » ou de poètes qui « braient » leur passion comme des « ânes⁴⁹ ». Plus généralement, surtout, il tourne en dérision une rhétorique amoureuse courtoise en heurtant ses vers plutôt qu'en les fluant⁵⁰, en ménageant des écarts ironiquement dissonants qui associent des tournures précieuses artificielles ou archaïques à un lexique souvent bas et argotique, truffé de calembours à-peu-près et d'un goût volontairement douteux. *L'Album Louis Noir* donne un exemple précoce de cette parodie féroce d'une rhétorique de convention à travers la parodie de blason de « PETITE POUËSIE EN VERS PASSIONNÉS DE 12 PIEDS SUR UN AIR SENSITIVE ET SUR ROSALBA / La véritable pomme-d'amour ainsi que de virginité du débit

⁴⁰ « À une camarade », v. 32, p. 101.

⁴¹ Ronsard écrit dans « Élégie à son livre » : « Ou bien [Pétrarque] jouyssoit de sa Laurette, ou bien / Il estoit un grand fat d'aimer sans avoir rien » (*Le Second livre des Amours*, éd. cit., p. 168-169) ; Du Bellay, dans « Contre les Pétrarquistes », raille les « larmes feintes » d'une poésie amoureuse devenue conventionnelle après avoir déclaré : « J'ay oublié l'art de Petrarquizer, / Je veulx d'Amour franchement deviser » (*Divers jeux rustiques*, éd. cit., t. II, p. 190) ; Jodelle dénonce, dans « Ma passion, qui a peur », les « tableau[x] faux » de cette même poésie (*Les Amours, Les Œuvres et Meslanges poetiques*, éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris, Alphonse Lemerre, 1870, t. II, p. 52).

⁴² Rappelons, à toutes fins utiles, que la violence à l'encontre de Lamartine s'explique en partie à cette époque par la situation même du poète : après son humiliant échec lors des élections présidentielles de 1849, Lamartine est contraint par la ruine à multiplier les publications médiocres.

⁴³ « Le Fils de Lamartine et de Graziella », v. 46, p. 199.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 25, p. 198.

⁴⁵ On pourra se souvenir de la cinglante critique de Flaubert à l'égard de Lamartine : « C'est un esprit eunuque, la couille lui manque, il n'a jamais pissé que de l'eau claire » (lettre à Louise Colet, 6 avril 1853, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II, p. 299).

⁴⁶ « Un jeune qui s'en va », v. 63, p. 104.

⁴⁷ « À une camarade », v. 19, p. 100. Corbière songe peut-être au « vert paradis des amours enfantines » de Baudelaire qu'il pourrait égratigner au passage.

⁴⁸ « À l'éternel Madame », p. 77.

⁴⁹ « Qu'un âne te braie ! » (« Fleur d'art », p. 115).

⁵⁰ « — Vers ?... vous avez flué des vers... — Non, c'est heurté » (« Ça », v. 13, p. 61).

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

de tabac de S^t Pierre-Quilbignon (Finistère) »⁵¹, parodie confirmée dans *Les Amours jaunes* par l'esquisse de blason du premier quatrain d'« À une demoiselle »⁵².

Souvent, l'humour corbiérien désarmorce cyniquement toute tentation d'un quelconque investissement sentimental. L'éloge paradoxal de la prostituée Zulma, « Idylle coupée » ou « Après la pluie » en offrent de beaux exemples, mais c'est la section « Sérénade des sérénades », dont le titre superlatif est à lire par antiphrase, avec sa couleur locale surannée inspirée de Musset⁵³, ses rengaines, « guitares », « litanies » ou « scies », qui offre peut-être la démystification la plus marquante du recueil, tant son ensemble grimaçant d'artifices et de dissonances carnavalesque comédie amoureuse dans laquelle les amants revêtent des masques hérités de la *Commedia dell'arte* pour jouer leur « numéro⁵⁴ ».

Le poème-dédicace « Le Poète et la Cigale » fait un étrange écho à cette inéluctable théâtralité de l'amour chez Corbière en plaçant le recueil de manière assez surprenante sous la protection d'une muse d'emprunt, d'une « marraine ». Le prêt du nom — et de la rime opportune en « elle » — ruine implicitement toute prédestination amoureuse en exhibant l'artificialité de l'exercice poétique du recueil d'*Amours*. « En fumée elle est donc chassée / L'éternité », déclare ailleurs le poète à la faveur d'un enjambement vigoureux⁵⁵. Que reste-t-il alors de l'amour dans un monde où *amour* ne rime plus avec *toujours* ? Des amours d'emprunt, auprès d'une voisine « prêteuse » et sous-entendue légère, des amours éphémères, aux mieux consenties (comme les amours bohèmes d'« À une camarade », devenues rien de plus que « curiosité, bibelot, bricolle⁵⁶ », ou les amours de « Steam-Boat »), ou, au pire, tarifiées, à travers lesquelles le corps féminin devient « marchandise⁵⁷ ».

Ainsi, Si *Les Amours* de Tristan Corbière sont *jaunes*, c'est qu'elles sont, certes, décrépités, passées de mode, mais aussi peut-être et surtout parisiennes⁵⁸. Le jaune pourrait être la couleur de ce nouveau cadre poétique qu'est Paris, dont le « brouillard sale et jaune », tel qu'il est évoqué dans « Les Sept vieillards » de Baudelaire, corroderait les idéaux amoureux et poétiques et précipiterait leur déchéance si l'on en croit le poème « Paris ». Dans le théâtre infâme et artificieux qu'est Paris — Corbière use à nouveau d'une analogie avec le théâtre pour signifier la prostitution et le désenchantement des idéaux⁵⁹ —, la « pauvre Muse pucelle » du poète « F[ai]t le trottoir en *demoiselle* », et les purs amours de jadis, qui le

⁵¹ Pour une analyse de ce poème, voir Benoît de Cornulier, « Corbière et la poésie comptable », *Cahiers Tristan Corbière*, n°1, 2018, p. 233-270.

⁵² Voir « À une demoiselle », v. 3-4, p. 162.

⁵³ Voir notamment Alfred de Musset les « Chansons à mettre en musique, et fragments » suivies par un poème de rupture dans *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830).

⁵⁴ « Pièce à carreaux », v. 36, p. 150.

⁵⁵ « Steam-Boat », v. 1-2, p. 88.

⁵⁶ « À une camarade », v. 13, p. 100.

⁵⁷ « Après la pluie », v. 34, p. 92.

⁵⁸ Selon Pierre Brunel, *Les Amours jaunes* sont « ce que deviennent les amours à Montmartre » (Pierre Brunel, « Tristan Corbière et le "bas-Montmartre" », *Cahiers Tristan Corbière*, n°1, op. cit., p. 159-168, p. 164).

⁵⁹ L'analogie avec le théâtre se retrouve dans le dernier poème du recueil où le poète voit sa muse « Rouler en bas de sa nue / De carton, sur des lambeaux / De papiers et d'oripeaux » (« La Cigale et le Poète », p. 303).

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

hantent parfois⁶⁰, sont condamnées à tomber dans l'« orgie⁶¹ ». L'entrée dans la bohème parisienne s'accompagne d'un renoncement du jeune poète à tout ce qui pouvait lui tenir lieu d'idéal : « calomnie / Tes pauvres amours... et l'amour », « châtre l'amour⁶² », lui intime-t-on. Les amours jaunes seraient en ce sens les amours de l'homme moderne « *bilio-nerveux*⁶³ », que Baudelaire a mis en scène parmi les premiers⁶⁴, et dont Corbière hérite.

Le véritable drame des amours corbiériennes résiderait ainsi dans l'association de la conscience d'une corruption et la permanence d'un désir à jamais inassouvi. À l'Etna, dont il serait frère « par Vénus », autrement dit, en matière d'amour, le poète déclare : « Tu ris jaune et tousses : sans doute / Crachant un vieil amour malsain⁶⁵ » ; comprenons qu'en dépit de son rire, évoqué ici comme un mécanisme de défense, l'amour jaune continue à ronger le poète comme une maladie encombrant son souffle. « ... Et je ris... parce que ça me fait un peu mal » dit autrement « Le Poète contumace »⁶⁶, liant explicitement le rire à la douleur mais aussi à l'inassouvissement du désir. *Les Amours jaunes* sont travaillés par une oscillation entre désenchantement tonitruant et impossibilité de renoncer au désir qui hante le poète : toujours, ici ou là, et le plus souvent en fin de section, comme notamment dans « Le poète contumace » ou « Paria », mais aussi en fin de recueil avec la section « Rondels pour après », le poète se reprend mélancoliquement à ruminer ses vieilles chimères⁶⁷ après s'être efforcé de rompre avec elles. Apparaît alors la figure d'un nouveau Tristan, éternel insatisfait attendant encore et rêvant toujours à l'« Absente⁶⁸ », terme dont la majuscule révèle une blessure autrement profonde et essentielle que celle causée par une autre Yseut.

On s'accorde à voir dans le rejet du sentimentalisme chez Corbière, ce « tendre comprimé », selon un témoignage de Pol Kalig⁶⁹, cet être « mal aimé, mal souffert, / Mal haï⁷⁰ », l'avèrs d'un sentimentalisme exacerbé. Dans un autoportrait de *L'Album Louis Noir*, le poète se confesse plus explicitement encore selon une méthode antithétique qui lui est familière « Ame blasée inassouvie / mort mais pas guéri de la vie », « De l'amour et pas une

⁶⁰ « ... J'avais une amante là-bas / Et son ombre pâle me hante » (« Paris », v. 47-48, p. 66).

⁶¹ *Ibid.*, p. 67.

⁶² *Ibid.*, respectivement v. 63-64, p. 67 et v. 104, p. 70.

⁶³ Le mot est de Verlaine (voir « Charles Baudelaire » [1865], *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 600).

⁶⁴ Voir sur ce point, Patrick Labarthe, « La "mise en crise" de la relation amoureuse dans *Les Fleurs du Mal* », *Lectures des Fleurs du Mal*, dir. Steve Murphy, Rennes, PUR, 2002, p. 115-125.

⁶⁵ « À l'Etna », p. 195.

⁶⁶ « Le Poète contumace », v. 164, p. 126.

⁶⁷ « Tu rumines ta chimère » dit « Le Douanier », v. 27, p. 279. Voir aussi « La Pipe au poète », v. 3, p. 109.

⁶⁸ « Le Poète contumace », v. 52, p. 121. Il nous paraît difficile d'être aussi radical à la lecture de nombreux poèmes que Christian Angelet, par exemple, qui déclare que « *Les Amours Jaunes* ignorent totalement le versant spirituel et mystique de l'amour » (« Préface » à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. Christian Angelet, Paris, Le Livre de poche, 2003, p. 24).

⁶⁹ Cité dans Jean-Luc Steinmetz, *Tristan Corbière. « Une vie à-peu-près »*, *op. cit.*, p. 254. Jean-Luc Steinmetz parle d'une « quête de tendresse et d'affection qu'atteint des sommets paroxystiques » (*ibid.*, p. 183).

⁷⁰ « Femme », v. 1-2, p. 111.

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

aimée⁷¹ ». C'est dire combien l'enjeu amoureux a été puissamment investi comme l'unique panacée susceptible de rémunérer toutes les difficultés et les aspirations existentielles d'un être auquel on aurait « manqué [s]a vie⁷² ». Cette quête inaboutie d'une renaissance par l'amour est perceptible dans le rêve d'une affection empruntant ses attributs à l'idéal d'une relation de nature sororale qui aurait uni le poète à son amante dans « Frère et sœur jumeaux »⁷³, tout comme dans la haine vouée au couple bourgeois⁷⁴. Faut de voir aboutir cette renaissance, le poète envisage deux solutions désenchantées provisoires, l'une consistant dans l'« *amitié calmée* » évoquée dans « À une camarade »⁷⁵, l'autre dans un consentement à l'incommunicabilité amoureuse invitant les amants à ne plus se parler dans « Rapsodie du sourd », et, « l'un par l'autre, oubliant la parole⁷⁶ », condamnant fatalement la voix poétique à s'amuir.

Ce dernier exemple, prouve une nouvelle fois, à la suite de « Paris », combien la question amoureuse est liée dans *Les Amours jaunes* à la question poétique : la mise en crise de la relation amoureuse implique nécessairement, chez Corbière, une mise en crise de la poésie.

2. Une crise poétique

Un sonnet au cristal impur

La succession d'« I sonnet » et d'« À sir Bob » a valeur de signe : la dégradation de la relation amoureuse suit la dégradation de la poésie à travers l'échange proposé à la femme aimée : « Prends mon sonnet, moi ta sonnette⁷⁷ ». La parenté sonore entre *sonnet* et *sonnette* consacre ironiquement la perte d'efficace de ce qui avait jadis été, chez Ronsard notamment, une arme de séduction massive. De même, « Fleur d'art » tourne en dérision, à travers sa manière de se référer à « Duel aux camélias » qui le précède, une certaine idée de la poésie que le sonnet incarne : « Quels bibelots chers ! — Un bout de sonnet, / Un cœur gravé dans ta manière noire, / Des traits de canif à coups de stylet⁷⁸. — » L'image de la gravure fait

⁷¹ Tristan Corbière, *Album Louis Noir*, Paris-Huelgoat, Françoise Livinec, 2013, f°24, r°, p. 28. Le propos est suivi par un poème, publié avec quelques variantes à titre posthume sous le titre « Sous un portrait de Corbière », dont on retiendra l'extrait suivant : « L'Amour !... je l'ai rêvé, mon cœur au grand ouvert / bat comme un volet en pantenne, / habité par la froide haleine / des plus bizarres courants d'air ; / Qui voudrait s'y jeter ?... pas moi si j'étais **ELLE** !..... / Va te coucher, mon cœur, et ne bats plus de l'aile. // J'aurais voulu souffrir et mourir d'une femme, / m'ouvrir du haut en bat et lui donner en flamme, / comme un punch, ce cœur là chaud sous le chaud soleil..... (*ibid.*).

⁷² *Ibid.*

⁷³ Une première version de ce poème figure dans *L'Album Louis Noir* sous le titre « Mes vieux-jumeaux ». Baudelaire avait également fantasmé cette configuration amoureuse.

⁷⁴ Ce fragment de prose manuscrit de *L'Album Louis Noir* l'atteste : « Il y a des femmes qui se vendent à un mari, / d'autres qui se louent à des amants, / J'aime mieux celles-ci, au moins peuvent-elles / tomber par ci par là sur une passion, passion frivole / impure mauvaise.... mais enfin une passion. / J'aime mieux une cascade folle qui va se perdre quelque part / qu'un marais stagnant dont l'eau n'a, pour s'écouler de son / fond de vase que le trop-plein de l'adultère » (*ibid.*, f°30, r°).

⁷⁵ « À une camarade », v. 29, p. 101.

⁷⁶ « Rapsodie du sourd », v. 56, p. 167.

⁷⁷ « À sir Bob », p. 87.

⁷⁸ « Fleur d'art », p. 115.

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

référence à une allégorie commune du travail poétique que les parnassiens reprennent à la Pléiade⁷⁹ en en infléchissant le sens : traditionnellement, à la perfection de l'être aimé doit répondre la perfection d'une forme destinée à en immortaliser l'image dans la pureté de son cristal ; plus spécifiquement, le poète, en sa qualité de « gardien du contour pur », comme dirait Gautier⁸⁰, cisèle de petits caprices poétiques, des bibelots de luxe, des émaux ou camées poétiques. À en croire « Fleur d'art », Corbière défigurerait ainsi un idéalisme amoureux autant que poétique à travers la violence de ses sentiments et la rudesse de sa technique ou de son style. En minorant sa muse, qu'il déclare « petite », « pauvre », « dépourvue », « nue » et surtout « à tout le monde⁸¹ » — muse démunie et dégradée s'il en fut ! —, le poète signale, à tord ou à raison, son inaptitude à ciseler des poèmes qui conjoindraient pureté morale et poétique.

Fidèle à la tradition, son *canzoniere* consacre la prégnance de cette forme poétique reine qu'est le sonnet (30 sur 101 poèmes, surtout concentrés dans les premières sections souvent dites parisiennes). Certes, il est difficile de qualifier d'essentiellement irrégulière la pratique corbiérienne du sonnet : la tendance à la fixation d'un modèle canonique du sonnet au cours du siècle, à la suite notamment du *Petit traité de poésie française* de Banville dont on peut douter qu'il ait eu une influence sur Corbière en raison de sa date de parution⁸², ne doit pas faire oublier la dimension ludique et virtuose d'une forme ouverte à l'expérimentation. Le sonnet est moins une forme figée qu'un défi technique permettant de multiples combinaisons, de sorte que le jeu avec son potentiel combinatoire est inhérent à sa tradition même, comme l'attestent les recherches de Du Bellay, de Baïf, mais aussi, plus proches de Corbière, de Baudelaire ou de Soulayr.

Toutefois, Corbière assigne un statut paradoxal au sonnet dans « I sonnet » : s'il en exhibe sa virtuosité potentielle, cette dernière est susceptible d'être réduite à une opération arithmétique artificielle et vide de sens. « La preuve d'un sonnet est par l'addition » y déclare Corbière, et une variante de *L'Album Louis Noir*, plus radicale encore, concluait : « l'ame d'un

⁷⁹ L'image de la dame gravée dans le cœur du poète est abondamment travaillée par Ronsard : voir dans *Le Premier livre des Amours*, le s. CCXIV (« Dans le cœur [...] au fond d'un diamant / J'ay son portrait », éd. cit., p. 136), le s. CLXXVI (*ibid.*, p. 117), la chanson « Ma Dame, je n'eusse pensé... », (*ibid.*, p. 101), la première version du s. II (*ibid.*, var. a p. 26) et, dans *Le Second livre des Amours*, la chanson « Je veux chanter en ces vers ma tristesse... » (« par les yeux dedans l'ame frappée, / M'a vivement de son portrait gravé », *ibid.*, p. 179). Voir également dans *L'Olive* de Du Bellay les sonnets XIII, XXV (« Mon cœur, où est de vostre grand'valeur / Le vray portraict ») ou encore LXXI dans lequel le portrait de la dame est « gravée au marbre » de l'âme du poète (éd. cit., respectivement, p. 23, p. 34 et p. 52).

⁸⁰ Corbière s'est souvenu dans « Le Bossu Bitor » (v. 80, p. 250) de cette formule de « L'Art » de Gautier, poème paru en 1857 en réponse à un poème de Banville.

⁸¹ Respectivement « Ça », v. 11, p. 61, « Paris », v. 9, p. 64, « Le Poète et la Cigale », p. 57 et « Bohème de chic », v. 59, p. 81.

⁸² Selon Jacques Roubaud, Banville fixe en 1872 une définition « férocement restrictive » du sonnet qui n'a eu « une influence réelle importante qu'après 1918 », de sorte que « la tentative de faire du sonnet une forme entièrement fixe, et même rigide, n'a pas réussi » (Jacques Roubaud, *Quasi-cristaux. Un choix de sonnets en langue française de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998)*, s.l., Martine Aboucaya et Yvon Lambert, 2012, s.p.).

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

sonnet c'est une addition⁸³ ». Réduire le concept d'âme à une quantité arithmétique revient à faire l'aveu d'un matérialisme poétique susceptible de ruiner bien plus que la simple notion d'inspiration. Corbière aime ainsi, contrairement à ses devanciers, mettre en tension la forme noble et quintessenciée du sonnet avec un fini donnant parfois ouvertement une impression d'inachevé ou de spontané. Contrastant avec de nombreux sonnets à la facture plutôt traditionnelle, certains sonnets, dans lesquels Corbière cherche à faire *dissonner* le sonnet, se démarquent par leur « recherche de l'écart⁸⁴ » : l'usage de mètres courts — dont Corbière n'offre nullement la primeur —, comme dans « Sonnet de nuit », composé en heptasyllabes, dissonne avec l'usage traditionnel de mètres ressentis comme plus adéquates, tels le décasyllabe coupé 4/6 ou l'alexandrin ; l'épigramme amoureuse d'« Heures » jouant sur les quatorze vers fatidiques du sonnet est grevée d'une étrangeté consistant dans l'allongement du dernier vers de chaque strophe qu'aggrave la non homogénéité du schéma rimique des quatrains ; « Pudenciane », enfin, multiplie les dissonances en hybridant des quatrains alternant alexandrins et octosyllabes à un sizain de décasyllabes coupés 5/5, tout en respectant une structure rimique plus consensuelle. Dans ce dernier exemple, la désarticulation de la forme sacro-sainte du sonnet va de pair avec la satire d'une dévotion et d'une pudibonderie hypocrites.

Cette impression de rapiéçage est renforcée par la prolifération de nombreuses formes poétiques à la fois légères et irrégulières, à travers leur dissymétrie strophique, si tant est que l'on puisse encore parler de strophes, contrastant avec la pureté architecturale du sonnet mais parfaitement adaptées à l'expression d'amours elles-mêmes légères ou irrégulières. La séquence formée par « À une rose », « À la mémoire de Zulma » et « Bonne fortune et fortune », mettant singulièrement la relation amoureuse en crise, est de ce point de vue assez éloquente : « À une rose » se distingue par l'hapax d'un sizain dissonnant avec l'usage que l'on attendait exclusif du quatrain auquel s'ajoute des perturbations dans la structure rimique des quatrains ; « À la mémoire de Zulma » multiplie les irrégularités en conjuguant notamment une alternance sans logique apparente entre quatrains et quintils à une dérégulation de la structure rimique d'un poème construit uniquement sur deux rimes ; le second quatrain de « Bonne fortune et fortune », quant à lui, dérégule une nouvelle fois le schéma rimique attendu d'un poème disposé en deux groupes constitués chacun d'un quatrain suivi d'un distique. La forme choisie pourrait évoquer celle d'un sonnet avorté d'autant plus que le poème se présente comme la parodie d'« À une passante » de Baudelaire dont tout le pathétique et le sublime sont évacués à la faveur d'une inversion entre les rôles tenus par la femme et l'homme, d'autant plus qu'inversant la configuration du poème précédent, ce n'est plus une prostituée qui est rétribuée, mais le poète faisant le trottoir en mendiant, non plus, qui plus est, de « vingt francs », mais de seulement « deux sous⁸⁵ ».

C'est peut-être à travers cette dégradation de la figure du poète que l'on touche à la dissonance majeure des *Amours jaunes* par rapport au modèle du *canzoniere* renaissant.

Le poète-crapaud

⁸³ « Sonnet », *Album Louis Noir*, op. cit., p. 28.

⁸⁴ André Le Milinaire, *Tristan Corbière. La Paresse et le génie*, Paris, Champ Vallon, 1989, p. 112.

⁸⁵ Respectivement « À la mémoire de Zulma », p. 97 et « Bonne fortune et fortune », p. 99.

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

L'autoportrait du poète en crapaud renforce, en effet, la cohérence d'ensemble de la mise en crise de la lyrique amoureuse entreprise par Corbière. Si *Les Amours jaunes* offrent moins des poèmes que des lambeaux de poèmes, moins des vers que des lambeaux de vers, on remarquera que ces « vermisseaux » offrent un régime alimentaire approprié à cet « animal ombrageux⁸⁶ » qu'est le poète-crapaud corbiérien. Que pourrait coasser ce « rossignol de la boue⁸⁷ », dont la « plume a trempé dans la fange⁸⁸ », sinon un chant infamant ?

L'autoportrait du poète en crapaud aggrave l'autoportrait du poète en saltimbanque commun à la génération poétique à laquelle Corbière appartient⁸⁹. « Paris », à l'instar des parnassiens, tournait en dérision la quête de gloire d'un poète prostituant sa muse en devenant l'amuseur public d'une société qui n'a de mieux à offrir que des « Quarts d'heure d'immortalité⁹⁰ ». *Les Amours jaunes* suggèrent néanmoins que cette hostilité d'un contexte social à la poésie serait à relativiser et que les causes du désenchantement corbiérien pourraient être moins extérieures qu'intérieures au poète. Le recueil d'*Amours* met en avant le moi, un moi certes souffrant, mais le poète des *Amours jaunes*, en ne cessant de mettre en scène sa propre laideur physique autant que morale, inverse l'apothéose à laquelle le genre est censé parvenir à travers la sublimation héroïque de la souffrance amoureuse en gloire poétique. Le frontispice que Corbière inclut dans son recueil et qu'on peut, à la suite de Jean-Luc Steinmetz, considérer « comme le moyeu, l'ombilic d'où les poèmes émanent⁹¹ », fixe pour l'éternité une image négative du poète qui dissonne avec les codes iconographiques des frontispices renaissants que le Parnasse redécouvre⁹². La comparaison de l'autoportrait de Corbière avec le célèbre frontispice des *Amours* de Ronsard repris dans le monument des *Œuvres* est riche d'enseignements. Corbière offre un sinistre profil gauche inversant le profil droit ronsardien. Au buste à l'antique épuré et idéalisé d'un poète héroïsé et conquérant, dont les cheveux coupés à la romaine, sont couronnés de lauriers, signifiant par là un ennoblissement et une élévation par la poésie, Corbière oppose l'« impudente pose⁹³ » d'un profil en pied défiguré par des hachures multiples : l'attitude relâchée souligne la maigreur des jambes, la tignace est détrempeée, et la coiffe, à ses pieds, consiste en un chapeau retourné comme pour recevoir l'aumône.

Pareille mise en scène d'un poète « si laid⁹⁴ » que le texte ne cesse de compléter accuse un narcissisme à l'envers⁹⁵. Un *canzoniere* repose en principe sur la foi en une réciprocité

⁸⁶ « Femme », v. 24, p. 112.

⁸⁷ « Le Crapaud », p. 110.

⁸⁸ « Grand opéra », v. 32, p. 146.

⁸⁹ Sur ce point, voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, éd. revue, Paris, Gallimard, 2004.

⁹⁰ « Paris », v. 81, p. 68. Voir également « Un jeune qui s'en va », v. 9-12, p. 102.

⁹¹ Jean-Luc Steinmetz, *Tristan Corbière. « Une vie à-peu-près »*, op. cit., p. 406.

⁹² Voir la seconde édition des *Fleurs du Mal* de Baudelaire ainsi que *Les Exilés* de Banville, parus respectivement en 1861 et en 1867. La présence d'un frontispice n'est pas rare dans les éditions d'Alphonse Lemerre.

⁹³ « Ça », v. 25, p. 62.

⁹⁴ « Guitare », p. 130.

⁹⁵ Corbière écrit significativement à l'envers en guise d'épigraphe à son autoportrait dans *L'Album Louis Noir* : « La haine déclarée contre soi-même est peut-être une nuance dans l'égoïsme..... » (op. cit., f°24, r°, p. 28).

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

amoureuse : le poète recherche dans le regard d'autrui, être aimé autant que lecteur, la validation du désir amoureux et poétique qui l'anime. La haine de soi que se voue le poète corbiérien⁹⁶ rend impossible toute forme de réciprocité et toute forme de satisfaction d'un désir que le texte atteste brutalement : « Mon amour, à moi, n'aime pas qu'on l'aime⁹⁷ » clame ainsi un poète qui refuse de rémunérer symboliquement la souffrance amoureuse qui le ronge par une pratique *fluée* de la poésie, autrement dit de sublimer le désir par le poème.

Le crapaud corbiérien exhibe au contraire sa propre monstruosité qu'il lance au visage de l'être aimé et du lecteur comme un défi à l'acceptation, suscite délibérément la peur, voire l'horreur. Le poète corbiérien se grime en effet en amant proprement grotesque, ne cachant pas son impuissance à assumer son rôle dans la relation amoureuse⁹⁸, si bien que sa poésie amoureuse fait l'effet incongru d'une poésie que pourrait dégoïser ou coasser une trogne grotesque tout droit échappée de quelque œuvre romantique façon 1830 ou d'une gravure de Callot, qui se mettrait à pétrarquiser. Ce serait en somme le *canzoniere* contrefait qu'aurait pu enfanter le Bossu Bitor, personnage dont l'« œil marécageux⁹⁹ » assure un air de familiarité avec le crapaud, et dont les mésaventures amoureuses mettent en abyme l'expérience amoureuse des *Amours jaunes*.

Si le poète-crapaud corbiérien est grotesque, impuissant à aimer comme à chanter, « serv[an]t de pâture / Au rire public¹⁰⁰ », c'est avant tout qu'il est « tondu, sans aile », c'est-à-dire qu'il se présente comme un cygne mutilé, déplumé, souillé, ou, dans les termes du « Crapaud », comme un « rossignol de la boue » (le rossignol étant un autre rival traditionnel du poète en chant mais aussi en amour). Les références faites à ces répondants allégoriques traditionnels du poète, largement convoqués par les poètes de la Pléiade¹⁰¹, précisent la nature du chant corbiérien : chant dissonant dans le concert de la création, dont le coassement inverse le lieu commun du chant du rossignol ou, surtout, du cygne, chant qui ne pourrait émaner que d'un « être faussé » déclamant des « vers faux » et modulant d'« atroces accords¹⁰² ». Corbière manifeste là une conscience proche de Baudelaire d'être un « faux accord / Dans la divine symphonie¹⁰³ ». *Les Amours jaunes* consacrent ainsi moins l'entrée du chant lyrique dans le mineur, que son irrémédiable chute dans le négatif ou le grotesque, puisque, rompant en cela avec la foi romantique, il est à jamais coupé d'un contrepoint

⁹⁶ Le poète va jusqu'à déclarer dans *L'Album Louis Noir* : « moi je me hais » (*ibid.*). Le propos sera adouci dans « Paria » : « Je ne m'aime ni ne me hais. » (v. 48, p. 207).

⁹⁷ « À une camarade », v. 9, p. 100.

⁹⁸ Le poète se confesse « De l'amour, — mais pire étalon » dans un poème où certaines expressions peuvent être interprétées dans le sens d'une incapacité à assumer le rôle de l'amant dans le cadre d'une relation amoureuse (« Son seul regret fut de n'être pas sa maîtresse », « Très mâle... et quelquefois très fille », « Épitaphe », v. 13, v. 3 et v. 31, p. 71-73).

⁹⁹ « Le Bossu Bitor », v. 241, p. 257.

¹⁰⁰ *Ibid.*, v. 250-251.

¹⁰¹ Pour le rossignol, voir par exemple chez Ronsard, le sonnet xxxiii du *Second Livre des Amours* (éd. cit., p. 199) ou le sonnet « Rossignol mon migon... » (*ibid.*, p. 283), et chez Baïf le sonnet « Rossignol amoureux... » (*L'Amour de Francine, Œuvres en rimes*, éd. cit., t. I, p. 103). Pour le cygne, voir notamment Du Bellay, les sonnets viii, lxx, cv et cxv de *L'Olive* et surtout « Contre les envieux poètes ».

¹⁰² Respectivement « Femme », v. 1, p. 111, « Paris », v. 29, p. 73 et « Sonnet de nuit », p. 129.

¹⁰³ Charles Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 78.

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

sublime désormais impossible. Le chant du poète-crapaud, « tordu comme un vers par sa haine » à la manière du Triboulet hugolien¹⁰⁴, est par nature vicié¹⁰⁵, comme chanter ne revient plus à célébrer, autrement dit à manifester un accord profond avec la création, mais à se venger en dissonant dans la « divine symphonie ».

« Le Crapaud » met ainsi en crise la notion même de lyrisme, en mettant en crise la triple ambition du *canzoniere* renaissant, à savoir la capacité du poète à chanter, à célébrer et à s'élever.

3. Un lyrisme de la crise

Inverser la forme du sonnet dans « Le Crapaud », c'est inverser l'ordre traditionnel des polarités, et, en mettant en avant une irréprouvable attraction vers le bas, vers la boue ou la fange, symboliser, à travers une chute de nature morale, poétique et ontologique, l'impossibilité de toute élévation lyrique.

Un envol impossible

La lyrique amoureuse pétrarquaisante est animée par un vœu d'élévation non seulement esthétique mais aussi spirituelle. L'ambition poétique de la Pléiade, tout comme du Parnasse, est de voler haut. Il s'agit de se purifier à la chaleur d'une flamme amoureuse pure de « tout l'imparfait » de l'« escorce humaine¹⁰⁶ » comme dirait Ronsard, de renaître de soi-même à travers la célébration poétique d'une figure féminine idéale¹⁰⁷, de s'envoler, en somme, bien loin des miasmes morbides pour aller se purifier dans l'air supérieur. À rebours de cet idéalisme poétique, « tondu, sans aile », le « Poète sauvage » des *Amours jaunes* a « un plomb dans l'aile¹⁰⁸ » et n'est ni le cygne lamartinien ou banvillien¹⁰⁹, ni l'albatros baudelairien, ni le pélican mussetien¹¹⁰ ou encore le passereau hugolien. « Pas de rôle, ni d'ailes » dit-il, autrement dit nul envol dans un quelconque épanchement lyrique ; c'est que le poète a « lavé [s]a lyre¹¹¹ », qu'il aurait, pour ainsi dire, *délyricisé* sa poésie.

La définition paradoxale que Corbière donne du poète dans « Décourageux » (« Ce fut un vrai poète : Il n'avait pas de chant¹¹² ») suggère, plus peut-être que la crise d'un lyrisme qui serait entaché du poids d'une irrémissible faute¹¹³, une chute ontologique, du réel et/ou du poète, qui rendrait toute conversion lyrique impossible. Si on lit dans la perspective

¹⁰⁴ « Le Bossu Bitor », v. 93, p. 251.

¹⁰⁵ Ce chant vicié est assimilé à une déjection dans « Paysage mauvais » où « les crapauds, // Petits chantres mélancoliques / Empoisonnent de leurs coliques, / Les champignons, leurs escabeaux » (p. 211).

¹⁰⁶ Ronsard, *Le Premier livre des Amours*, s. CLXXII, éd. cit., p. 115.

¹⁰⁷ « Tu me feras de moy mesme renaistre » écrit Du Bellay dans *L'Olive* (s. xxxvi, éd. cit., p. 34).

¹⁰⁸ « Le Poète contumace », v. 16, p. 119.

¹⁰⁹ Banville venait de réinvestir la figure du cygne dans *Les Exilés* qui s'ouvrait sur un poème intitulé « Les Torts du cygne ».

¹¹⁰ Corbière évoque probablement le pélican mussetien dans « Paris » (v. 95, p. 69).

¹¹¹ « Ça », respectivement v. 18, p. 62 et v. 5, p. 61.

¹¹² « Décourageux », v. 1, p. 163.

¹¹³ Il est indubitable que Corbière se méfie du lyrisme facile des « maçons de la pensée » (*ibid.*, v. 21, p. 164) qui « gâch[ent] » la poésie (*ibid.*, v. 21, p. 164).

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

paradoxale de « Décourageux » le dernier poème du recueil, où Marcelle invite le poète à s'essayer à chanter, Corbière aurait été tout au long des *Amours jaunes* un vrai poète, puisqu'il s'y serait astreint à n'y jamais chanter, en censurant systématiquement toute tentation lyrique d'une parole escaladante. En ce sens, comme a contribué à le mettre en lumière Jean-Marie Gleizes¹¹⁴, la poésie de Corbière est une poésie née de la coupure, d'une constante auto-mutilation : le poète est amputé de ses ailes tout comme de ses rôles, les vers sont hâchés en « vermisseaux », l'amour est châtré¹¹⁵, le poète se coupe du monde¹¹⁶, mais aussi de l'être aimé. « Sans aile » ne saurait manquer de faire écho à « sans elle », à cette rime en « -elle » qui hante le *canzoniere* corbiérien et dont Jean-Pierre Richard a suggéré le caractère matriciel¹¹⁷.

L'amuïssement ou le « déchant » que Corbière, inspiré par sa « Muse pucelle¹¹⁸ », envisage dans *Les Amours jaunes* serait une manière de vouer la poésie et l'être même du poète à une sorte de virginité ou de stérilité radicale¹¹⁹. Resterait selon « Décourageux » la solution du « Sublime Bête » qui consisterait à « Noyer son orgueil vide et sa virginité¹²⁰ », un sublime négatif ou de fortune dans lequel le chant qui aurait dû porter les aspirations du poète et garantir sa pureté doit cesser. Pour le dire autrement, reste une poésie de la contrainte et de l'auto-censure dont « Le Crapaud » illustrerait le caractère oxymorique résultant d'une tension entre une aspiration à l'élévation et la conscience de l'impossibilité de cette dernière. Éminemment contradictoire, le chant corbiérien naît de cet impossible accord à soi-même, dans une volonté obstinée à réprimer le chant dont la tentation comprimée est sans cesse renaissante.

Un chant du paradoxe

« Le Crapaud » dramatise la découverte d'un chant inconnu, à la fois étrange et inquiétant, « Un chant dans une nuit sans air », « comme un écho¹²¹ », dont la source finit par être identifiée, mais pour susciter une horreur redoublée : ce qui est là, tapi dans l'ombre, c'est un monstre, et ce monstre, chantant par nature un chant monstrueux, n'enfantera jamais qu'un « *monstre de livre*¹²² ». Ce monstrueux, proprement grotesque, émane de la part nocturne de la création, de ses bas-fonds boueux, mais aussi, « tout vif / Enterré¹²³ », d'outre-

¹¹⁴ Voir Jean-Marie Gleize, « Le lyrisme à la question. Tristan Corbière », *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, p. 104-123.

¹¹⁵ « Châtre l'amour » (« Paris », v. 104, p. 70).

¹¹⁶ Voir notamment « Le Poète contumace » et « Libertà ».

¹¹⁷ Voir Jean-Pierre Richard, « Le pavé de l'ours », *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁸ « Paris », v. 9, p. 64.

¹¹⁹ « Décourageux » rappelle cet impératif : « Oui, la Muse est stérile ! elle est fille / D'amour, d'oisiveté, de prostitution ; / Ne la déformez pas en ventre de famille / Que couvre un étalon pour la production ! » (v. 17-20, p. 163-164). Baudelaire s'était montré préoccupé de ce problème dans *Mon cœur mis à nu* par exemple : « Foutre, c'est aspirer à entrer dans un autre, et l'artiste ne sort jamais de lui-même » (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 702).

¹²⁰ « Décourageux », v. 35, p. 164.

¹²¹ « Le Crapaud », p. 110.

¹²² « La Cigale et le Poète », p. 303.

¹²³ On sera sensible à la vigueur de l'enjambement.

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

tombe ; la patrie du poète-crapaud corbiérien est « en terre » comme le confirme « Paria », patrie autrement dit d'un poète dont le corps est en bière.

Ce serait là le mythe des origines d'un chant paradoxal, naissant de sa propre négation, de la destruction des idéaux qui auraient dû le porter, et qu'il porte en creux, en négatif, à titre d'aspirations fantômes, inassouvies et à jamais inatteignables, un chant mystérieux dont on ne peut espérer approcher la définition qu'à travers une série d'antithèses, et dont le sonnet inversé illustrerait le principe, à l'image du poète monstrueux qui en est le foyer. « L'esprit à sec et la tête ivre », « COUREUR d'idéal, — sans idée », « Du cœur, du cœur ! de l'âme, non¹²⁴ » : tout se passe comme si ce chant procédait d'une flamme poétique elle-même paradoxale car privée de l'élément qui alimenterait sa combustion (« esprit », « idée » ou « âme »), bref, une aspiration au lyrisme manquant de souffle, une aspiration sans inspiration, ce qu'il reste de la poésie lorsque le poète est « sans aile »/« sans elle ». On aurait là une force poétique qui va, mais pathétiquement à vide, n'ayant rien à dire, comme le poète le confirme lorsqu'il dit que « [s]a parole est l'écho vide / Qui ne dit rien¹²⁵ », ou que « Le vide chante dans [s]a tête¹²⁶ » : chant du vide, en somme, pur écho, calcul poétique d'« I sonnet » dont « Pièce à carreaux » donne la solution qui ne serait qu'un « grand ZÉRO¹²⁷ ». En disant que « Ses vers faux furent ses seuls vrais », Corbière donne peut-être moins la formule d'un anti-lyrisme que d'un lyrisme par défaut, de ce qui, faute de mieux, doit encore être tenu pour un poème ou un chant, mais un poème ou un chant précaire, à bout de souffle, car naissant de la dissonance comme l'invite à le comprendre le fait que le poète « Chant[e] juste faux¹²⁸ ». Trouver à être juste dans la dissonance et le négatif, telle serait l'unique voie poétique qu'il resterait au poète à arpenter.

Si le chant est devenu innommable ou indéfinissable, sinon de manière oxymorique ou contradictoire, pour ne pas dire négative, c'est que le chant corbiérien naît du saccage du « je » lyrique¹²⁹ : l'utilisation du démonstratif neutre « ça », désignant aussi bien la poésie que le poète dont elle émane¹³⁰, signifie cette chute ou cette dégradation du « je » lyrique, mais une chute sans rédemption possible, sans renaissance héroïque. Le poète n'a ni aile ni plume, à l'image du crapaud (ce « rossignol de la boue », « tondu, sans aile ») ou de la rapsode foraine (ce « Triste oiseau sans plume et sans nid »), pour espérer convertir le grotesque en sublime. Le « je » lyrique a beau être réduit à presque rien, « ça chante » toujours. Le chant des *Amours jaunes* est à de multiples reprises assimilé à un chant des limbes, un chant posthume que l'on entendrait pour ainsi dire à titre anthume : « Le Poète contumace » se présente comme le chant d'un vivant précaire, « sans moi » et « sans âme¹³¹ », qui, s'il n'est

¹²⁴ Respectivement « Épitaphe », v. 55, p. 74, v. 15, p. 72 et *Album Louis Noir*, f°24, r°, p. 28. Dans « Paria », le poète se dit à nouveau « sans âme » (v. 18, p. 206) : n'ayant pas d'âme, le poète ne saurait en toute logique avoir des ailes puisque celles-ci sont un attribut de l'âme dans la symbolique néo-platonicienne commune aux *canzoniere* renaissants.

¹²⁵ « Paria », v. 37-38, p. 207.

¹²⁶ « Un jeune qui s'en va », v. 28, p. 103.

¹²⁷ « Pièce à carreaux », p. 150.

¹²⁸ « Épitaphe », p. 73.

¹²⁹ Voir notamment sur ce point Serge Meitinger, « L'ironie antiromantique de Tristan Corbière », *Littérature*, n°51, octobre 1983, p. 41-58.

¹³⁰ Voir « Le Crapaud », p. 110, et « La Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », v. 213, p. 229.

¹³¹ « Paria », v. 18, p. 206.

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

pas encore tout à fait mort, ne s'en sent pas moins vide comme une « coquille d'huître », comme un « gâteau revenant », toujours là, « mais comme une rature¹³² ». Le « je » lyrique corbiérien est là sans être là, est là mais en négatif, habitant le geste qui aboutit à sa propre suppression, comme l'écho d'un chant spectral nous parvenant d'au-delà de sa propre disparition.

Le bilan de l'initiation amoureuse dressé dans « Paria » repose sur ce même principe d'une réduction à presque rien : le poète s'y voue à une éternelle solitude jusqu'à devenir transparent à lui-même à force d'êtreindre sa moitié, comme lui « sans âme », car sa moitié, « c'est une femme... / Une femme qu'[il] n'[a] pas¹³³ ». Le « cœur eunuque » du poète vit par conséquent dans un entre-deux de l'être et du non-être, lesquels en viennent à s'échanger leurs attributs respectifs, vit dans la perpétuelle présence de l'« Absente¹³⁴ », perpétuellement coupé ou amputé d'une part essentielle de lui-même.

Les Amours jaunes définissent ainsi une poésie de l'évidement ou de l'amputation d'elle-même consistant en un chant vide qui émanerait d'un poète sans substance, répétant l'écho vide d'une hantise amoureuse et poétique réduite à un « songe / Creux¹³⁵ ». Le lyrisme corbiérien est un lyrisme en souffrance, un lyrisme de l'attente du lyrisme, un lyrisme dont le lyrisme se serait absenté ou évidé de lui-même, en d'autres termes un lyrisme « eunuque » ou « coupé » de lui-même à l'image de la seule idylle qu'il soit en mesure de chanter¹³⁶. Voué à une forme d'inaccomplissement essentiel, le recueil met en crise l'apothéose promise par l'idéalisme amoureux et poétique du *canzoniere* renaissant. « Le Poète contumace » se termine sur l'attente éternelle de ce qui doit permettre au poète de s'accomplir, sur la condamnation à perpétuité du poète à revivre le cérémoniel corbiérien du déchirement en « petits morceaux blancs » et sur fond de rire jaune de l'élégie amoureuse. *Les Amours jaunes* seraient donc un *canzoniere* sans sublimation, mais dont le désenchantement n'en est pas moins tempéré par le refuge que le poète, s'essayant à renouer avec son terroir, comme jadis Du Bellay ou Ronsard chantant l'Anjou ou le Vendômois, cherche à se trouver dans le monde masculin des « gens de mers » bretons, monde rude, d'amours sans amour, où il troque « sa pauvre muse Pucelle » pour une « Muse à la voix de rogomme¹³⁷ ».

Ainsi, si Corbière entre en littérature à travers le genre traditionnel du recueil d'*Amours*, c'est à travers un double dialogue avec la tradition poétique prestigieuse du *canzoniere* renaissant mais aussi avec le Parnasse qui redécouvre cette tradition. Le traitement de la lyrique amoureuse dans *Les Amours jaunes* s'en trouve doté d'une forte autoréflexivité : c'est bien à une initiation conjointe à l'amour et à la poésie que le recueil nous convie, mais à une initiation à bien des égards paradoxale, procédant à une mise en crise de l'amour, du sujet lyrique et du chant destinée, sinon à les faire renaître de leurs cendres, du moins à les redéfinir. Corbière paraît en effet conditionner la possibilité du chant poétique non plus à la seule souffrance amoureuse, comme dans le mythe d'Orphée, mais, plus radicalement encore, au désenchantement amoureux. En d'autres termes, à rebours d'une tradition multi-

¹³² « Le Poète contumace », v. 70, 78 et 80, p. 122.

¹³³ « Paria », v. 18-20, p. 206.

¹³⁴ « Le Poète contumace », v. 52, p. 121.

¹³⁵ On sera une nouvelle fois sensible à l'enjambement.

¹³⁶ Voir « Idylle coupée ».

¹³⁷ « Point n'ait fait un tas d'océans... », p. 241.

Kekus Un *canzoniere* désenchanté

millénaire, la désidéalisée de l'amour tend à être présentée comme l'épreuve conditionnant l'initiation poétique corbiérienne : dans « À un Juvénal de lait », c'est la rencontre des « Dames », autrement dit des prostituées, qui semble nécessaire au murissement de vers trop « verts » en vers « déchantés et soufferts¹³⁸ ». À l'instar des grands recueils lyriques du XIX^e siècle, *Les Amours jaunes* mettent certes en scène le drame ou le *mystère* de la naissance du chant poétique advenant au terme d'une traversée du négatif. Toutefois, la spécificité corbiérienne serait que le chant poétique ne naquît plus seulement des décombres du moi, comme chez Hugo ou Nerval par exemple, mais aussi de celles d'un certain idéalisme, amoureux tout autant que poétique. *Les Amours jaunes* consacrent la naissance d'un lyrisme violemment critique de lui-même, au point de procéder à sa propre mutilation, et, en assignant à l'origine du chant un « ça » dégradé, se définissent comme le produit d'une intériorisation ou d'une incorporation essentielle et infamante d'un principe grotesque au lyrisme. « Male-fleurette » pourrait en ce sens être lu comme une allégorie apaisée de ce chant nouveau, précaire et intermittent, hésitant entre mort et renaissance : « Ici reviendra la fleurette blême / Dont les renouveaux sont toujours passés¹³⁹... » À suivre cette épitaphe poétique, la poésie corbiérienne, cette mauvaise herbe poétique, cette fleur du Mal en mode mineur, après avoir lancé ses « humbles anathèmes », apparaît singulièrement persistante en dépit de son apparente fragilité, toujours passée mais toujours renaissante.

¹³⁸ « À un Juvénal de lait », p. 160.

¹³⁹ « Male-fleurette », p. 302.