

Pascal N. Mora

SUR UN PORTRAIT DE CORBIÈRE
DES TRAITS CONTRE LE VERS ?

A Monsieur Broséus

Car rien ne ramène au corps comme l'échec
rencontré dans la tentative de lui échapper.

Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*.

En 1873, Corbière ouvre *Les Amours jaunes* sur une lithographie, un autoportrait en va-nu-pieds raturé de rafales, courbes ou droites. Le dessin est laid, sale... mais sûrement pas sans travail. A y regarder de près, à ces trop nombreux griffonnages se superposent sciemment quelques lignes plus épaisses et plus lisses, moins sauvages : autour des jambes, du ventre, du chapeau, du visage et dans une moindre mesure autour de la bitte d'amarrage. Aucun trait n'est de correction ; les hachures sont postérieures à la silhouette qu'elles ravagent : elles ne changent rien à la position initiale, elles ne courbent pas le dos, n'abaissent pas le visage ; mais avec les yeux elles pochent le regard, et forcent – au point de les rendre illisibles ? – les lignes initiales. Sous des amas parfois compacts jusqu'à la tache, aucune de ces lignes d'incorrection ne semble se raccrocher à une autre : même agglutinées en macules elles ne parviennent à se concaténer en une forme close. A l'arrière de la cuisse, une ligne fine laisse à penser que le contour originel était fermé et autonome... de sorte qu'il est difficile de dire si c'est bien le liseré premier qui retient les traits plus épais ou si c'est la série des brisures qui structure et parachève l'ébauche. A l'intérieur du vers, la même question se posera au vu de ce qu'en fait Corbière. Dans les deux cas, la maîtrise des figures est première, le brouillon est second : il parfait paradoxalement l'apparent fouillis que nous voyons. Il lui donne forme humaine. Car de même que la scansion relève ce que sans elle nous formulons, le visage humain ne suit jamais l'orbe parfait qu'idéalisent les artistes consommés ; ils épurent syllabes et sillons pour mieux nous toucher, mais nous n'ignorons pas que les difficultés et la durée ne les affinent pas, elles les épaississent au contraire, les ravalent et les burinent sans que nous parvenions à nous défaire de ce qu'aurait dû être notre première impression. Si le vers comme le tracé se veulent vraiment une représentation de ce que nous sentons, ils ne devront donc pas effacer les biffures par lesquelles notre condition contraste avec ce que nous la voudrions, mais en incorporer les tensions.

Ce sont ces lignes sous les traits que nous nous proposons de traquer, tant il nous semble que leur présence est seule capable d'expliquer la substitution du ravage au ramage affichée par Corbière, et la subséquente surexposition d'une posture tarée, et d'une écriture délibérément raturée.

*

Nous disposons de quelques textes d'Edouard-Joachim Corbière, quelques esquisses en vers avant que *Tristan* ne barre son prénom de baptême. Parmi eux, « Sous un portrait de l'auteur » justement, le présente déjà en 1868 comme un « Jeune philosophe en dérive ». Après un quatrain protatique, le premier sizain attaque sa strophe par « L'amour ! je l'ai rêvé [...] », et le second par « J'aurais voulu [...] ». Les aspects accomplis donnent le ton. Ils sont suivis de « si » qui imitent la plainte traditionnelle sans encore scier le vers, mais qui font surtout de la feuille du réel un calque sous lequel se lisent les fausses parallèles des conditionnels : « Alors je chanterais [...] », « Et j'irais [...] », puis « Je lui dirais [...] », « ...Et je la conduirais [...] ». En accueillant fantasmatiquement la « femme » entre le sujet et le verbe, le chant et le mouvement semblent se conformer au canon qui rend la voix lyrique possible, mais ils témoignent en réalité d'un même revers : le cœur confiant, qui s'est d'abord présenté comme un espace « grand ouvert », n'a reçu aucune réponse à cet accueil que sa naïve incarnation figurait. La fameuse plaie promise par les sonnets de Pétrarque à Musset ne lui a pas été infligée. Or, plus qu'un refus, une résistance ou un congé, ce revers est cruel car il laisse à l'écriture poétique son *je* mais pas son sujet. Qu'on se figure Orphée « revenu sans avoir été » : effectuant l'anabase sans avoir aimé...

Que faire ? Ecrire tout de même ? par bravade, par dépit... parodier les effets que l'amour produit sur les faiseurs de sonnets ? N'est-ce pas déjà ce que fait le jeune Edouard-Joachim en se prétendant écorché « du haut en bas », enflammé, mais... « Comme un punch », couché « dans la trouble brume/ Eternité, néant, mort, sommeil, ou réveil. » ? Sans verbe, l'énumération dit assez que le cœur adolescent qui s'était ouvert selon les contours que la poésie amoureuse avait dessinés ne s'est pas trouvé comblé par la blessure sublime que les romantiques laissaient escompter, et de laquelle du bleu devait dégoutter. Et si en surface dans les textes du jeune homme nous reconnaissons une langue verte, c'est qu'entre elle et le bleu attendu, des secousses jaunes ont dû naître sous le gilet de celui qui ne signait pas encore *Tristan Corbière*.

*

A la suite du coup d'essai inauguré par Edouard-Joachim en 1868, Tristan Corbière continuera à demander au portrait photographique ou à l'autoportrait graphique de le représenter, mais il s'agira de plus en plus pour lui de maîtriser ce reflet en artiste : c'est-à-dire de le faire coïncider avec sa dégradation. Dès lors – et c'est ainsi qu'il faut lire l'autoportrait en va-nu-pieds qui ouvre *Les Amours jaunes* – il aura valeur d'art poétique suivant le principe de l'*Ut pictura poesis*, mais pas seulement... L'image sert également d'objet transitionnel au transport de l'être vers le papier. Le cadre de la photographie est en effet le premier espace rectangulaire qui accueille physiquement une figuration de la « tête » et du corps qui ne trouvent pas leur moitié. Ce corps qui reste là, avec lequel il faut faire, dont on peut jouer, que l'on peut teinter et faire tinter, enlaidir mais pas embellir et qui ne saurait être la tesselle d'aucune totalité harmonieuse, Corbière va s'attacher à lui offrir sur le papier une géométrie susceptible de traduire la dissonance profonde que fit entendre sa première avanie.

*

Le « Fou », l'Arlequin raté de 1868 n'avait pas de Colombine. C'est encore à cette absence qu'on le reconnaîtra cinq ans plus tard puisque la dédicataire des *Amours jaunes*, « Marcelle », n'est qu'une « voisine ». Le « fou de Pampelune » de « Sérénade des Sérénades » qui rêve une « Colombelle » s'égosille quant à lui devant une croisée vide... Mais il ne faut pas s'y tromper : le manque d'entaille est encore une entaille. Après avoir crié « Horreur ! », la figure féminine qui dans « Femme » suit « Le Crapaud » lui emprunte la première personne pour regretter qu'il se soit mal ouvert : « Aurais-je ri [...] » avoue-t-elle pourtant avant de se demander dans « Pauvre Garçon » s'il ne serait pas mort de rien. Cette communication manquée par laquelle le corps défaillant se voit refuser ce à quoi la poésie l'avait préparé ne lui apprend pas seulement que l'union n'est qu'une illusion et l'harmonie qu'une utopie, elle lui apprend que certaines traces ne sont ni effaçables, ni réprimables.

Quels que soient nos souhaits, le support sur lequel elles se sont inscrites ou qui aurait dû les recevoir n'est pas non plus réductible à une surface si infime qu'elle ne serait plus imprimable. C'est ce qui explique le pénultième souhait de « Sous un portrait de l'auteur » :

« Je voudrais être un point épousseté des masses,
Un point mort balayé dans la nuit des espaces ;
...Et je ne le suis point ! »

Si le dernier vers de cette strophe est le seul hexasyllabe d'un poème composé d'octosyllabes et d'alexandrins, c'est qu'il faut le lire comme un dodécasyllabe tronqué, et donc le résultat d'une noble attente brisée. Contrairement à la tonalité que Corbière fait entendre dans le reste de cet ensemble, nous ne lisons aucune ironie dans ces moins de trois vers. Cette avant-dernière strophe est d'ailleurs le seul tercet du poème... ce qui laisse planer l'ombre du sonnet sur un texte autrement composé de sizains et de quatrains. Cet imbroglio, qui se généralisera dans le reste de la production de Corbière, est ce qui rend l'analyse de ses pièces si intéressante et si difficile : au premier abord, leur compositeur semble faire uniment preuve de duplicité, mais il lui arrive de laisser paraître quelques syllabes délicates et sincères qui émergent des pirouettes. Nous pensons en conséquence qu'il faut lire ce presque tercet comme un aveu glissé dans la couture ou la doublure de ce double sonnet qui habille le portrait de 1868. L'impossible disparition évoquée par ces lignes incomplètes témoigne de la fatalité attachée à ce corps laid et difforme avec lequel il faut faire, que le dire même ne saurait assez réduire, et qui ne pourra donc imprimer son caractère sur une page de recueil poétique qu'en déjouant la posture que les autres ont primée.

Le fait de ne pas parvenir à se conformer n'est pas le pire. La vie, c'est l'impossible disparition comme l'impossible palingénésie : quelles que soient les fractions qui dans le corps varient, tant que l'ensemble tient, cette scène par laquelle le cœur découvre ce qu'il a d'infirme se maintient. La mort est envisagée à côté de la folie dans le poème de 1868... mais elle n'est que « négation ». Or à la question liminaire : « Pourquoi voulez-vous que je vive ? » s'est substituée son double : *Comment continuer avec ce que je suis ?*

*

Alors qu'il est encore lycéen, une photographie le représente dans un uniforme qui masque sa maigreur, le visage de face, légèrement surexposé afin de ne pas faire saillir l'arête trop proéminente du nez. Peu de temps après ce cliché, il interrompt ses études et commence à écrire des vers satiriques et à dessiner. Dès lors, sa pose se fait posture. Quand il en maîtrise le grain ou le trait, Corbière refuse que le dessin et la photographie se servent des moyens de leur art pour enjoliver ; il refuse de même de faire de l'écriture un vecteur d'élévation, même si en choisissant la poésie (et non le roman maritime comme son père) il en conserve le cadre le plus doré. Mais n'est-ce pas précisément pour marquer l'écart qu'il prend avec cette ligne élevée qu'il juxtapose des syllabes qui en viennent à rimer ? Loin de concorder avec le trajet harmonieux des sphères, ses segments détonent et accusent le discord entre la réalité et ce qu'on voudrait en faire. Mais cette fausseté qu'il maintient au sein du mètre suffit-elle à expliquer qu'il conserve le vers ?

La forme est déjà un code, le médium un message en palimpseste. Se plier à la versification sans déroger à ses règles revient à se placer sur le terrain de ceux qui la manient en mimant leurs usages, et donc en intégrant à l'écrit le contexte qui rendra l'ironie métagoétique audible et visible. La reconnaissance esthétique que cette écriture endosse plus qu'elle ne l'incorpore, qui l'habille sans qu'elle en soit habitée, qui lui sert de silhouette mal ajustée quand elle s'accoutre des formes fixes que Corbière s'entend parfaitement à manufacturer pour les adultérer, est aussi facilement identifiable qu'en peinture l'orientation verticale ou horizontale du cadre des paysages ou portraits. A première vue (au sens propre du terme) aucun esthète ne peut s'y tromper. Chanter « faux comme de coutume » (faux mais selon les règles imposées par la coutume) comme il l'écrit en 1868, ou « juste faux » comme le dit « Epitaphe » en 1873 implique non seulement de connaître l'art du chant mais d'en maîtriser les règles en virtuose. Préciser de surcroît « Ses vers faux furent ses seuls vrais » revient à placer la sincérité sur ce terrain éraillé. La douleur étant un désaccord, la chanter juste relèverait de la fausseté. C'est ce que Corbière reproche à ceux qui l'ont précédé.

Ce qui est affirmé par les tenants du vers en effet, c'est une croyance absolue dans la beauté. Même quand cette beauté émane du mal, même quand elle s'extrait du laid (c'est pourquoi l'hapax *Beaudelaire* n'est vraisemblablement pas une coquille : le poète de 1857 ne renonce pas aux Fleurs en donnant au Mal l'air du Beau). Ecrire comme les bohèmes est donc une manière claire de leur dire : je pars du même repère que vous et soyez certains que je n'ai pas oublié ce que signifie tirer le mètre avec des lignes qui reviennent... mais je connais aussi la réalité que cachent vos variations sur un même thème, et je sais qu'elle n'a rien d'une douce antienne.

*

Les désillusions essayées (même celles que nous avons oubliées) ne nous oublient pas ; avec les conditionnels passés elles continuent à vivre sous l'avéré dans cette couche que les graveurs comme les peintres nomment *repentirs* quand ils reviennent sur l'élan premier... et que leurs gestes sont pour moitié inspirés par le désir d'exprimer, et pour moitié dictés par le souci de masquer. En rendant l'entaille belle, acceptable, en travaillant la douleur jusqu'à la rendre communicable, ces corrections favorisent en apparence le commerce des âmes. Mais c'est un leurre. Affétée, la plaie passe... mais elle n'est plus plaie. L'épeler revient à la perdre, tant elle relève de l'incommunicabilité. Les mots que nous faisons tourner autour de ce point impossible qui se confond souvent avec un prénom sont semblables aux agitations par lesquelles nous espérons détourner l'attention de notre abandon : gauches, irascibles, empruntés, comiques... mais ils ne sont pas beaux.

*

Après avoir imposé au lecteur la reconnaissance de l'instrument lyrique, le poète du laid doit donc le désaccorder : renverser le sonnet dans le fameux « Crapaud » ou faire rimer la périphrase désignant ces *bufones* (« Petits chantres mélancoliques ») avec « leurs coliques » participent de cette étrange esthétique qu'une parodie quasi constante complète et que la parade syncopée de la surponctuation sublime.

Entourer son recueil avec les pastiches d'une fable ne signifie pas seulement qu'il fera coasser le corps qu'il y enserme comme le Corbeau croasse chez de La Fontaine, ce cadre indique également sa volonté de ne pas en rester au ramage et d'attaquer aussi tous les plumages : le sien en défigurant, en raturant et en morcelant ses poèmes à coups de blancs typographiques, de tirets et d'antilabes comme il l'a fait à coups de traits avec son autoportrait ; mais aussi les plumages des représentants de ceux auxquels il réserve ses dents : Cygne, Rossignol, Albatros, Pélican... Hugo, Lamartine et Musset sont ainsi explicitement attaqués, cités et parodiés. Baudelaire est un peu moins écorné, mais les douze vers de « Bonne Fortune et Fortune » par exemple ne comptent pas moins de quatre références diversement irrévérencieuses aux *Fleurs du Mal* : « A une Passante », mais aussi « Les Bijoux », « Le Masque », et « A une mendiante rousse ». Manière peut-être d'apparaître par les rayures qu'il opère sur le portrait d'un autre et non plus sur sa silhouette... De se vouloir Baudelaire sans le Beau... Le dernier poème des « Rondels pour après » qui terminent *Les Amours jaunes* ne s'intitule-t-il pas justement « Male-fleurette » ?

*

En prétendant être sincères, les romantiques et bohèmes ont donc joué un double-jeu : Lamartine invente la « larme écrite » mais ne meurt que sur la page, et ses *plangoraisons* produisent un lectorat tout aussi hypocrite qui se complaît à se faire *grazieller*. Dans « Un Jeune qui s'en va », après avoir envisagé et rejeté les attitudes poétiques de ses contemporains comme autant de stratégies commerciales qui lui permettraient de gagner de quoi « vivre » avec sa « Muse », le « poète » mis en scène par Corbière parvient bien à écrire un quatrain sobre, sublime et, nous semble-t-il, exceptionnellement dénué d'ironie :

« Sentir sur ma lèvre appauvrie
Ton dernier baiser se gercer,
La mort dans tes bras me bercer...
Me déshabiller de la vie !... »

Mais cette strophe écrite à « Charenton » est la seule après une ligne de points... et conduit à la mort. Romantiques et bohèmes mimeraient donc la mort pour gagner hypocritement de quoi vivre quand la folie laisserait à peine le temps de composer quatre beaux vers avant de conduire véritablement à la mort. Reste le marin Bitor... dont le « pauvre corps » de pantin bossu aurait « connu l'amour ! » au bordel... mais il ne termine guère mieux.

Une autre voie existe-t-elle ? En 1868 la dernière strophe de « Sous un portrait de l'auteur » proposait une alternative à la folie : « Je voudrais être alors chien de fille publique/ Léchier un peu d'amour qui ne soit pas payé ». Or il nous semble que c'est cette troisième voie, cynique, que suivent en grande partie *Les Amours jaunes*.

*

Il n'est que trop envisageable qu'un certain cynisme naisse de la distance imposée par le contact avec une douleur par trop présente. Que l'ironiste ait renoncé ou non au doux leurre de l'amour n'est qu'incidemment la question ; il nous semble bien plus intéressant de considérer son attitude comme une contorsion qui signale une gêne : la présence au tréfonds de l'être d'une disposition d'esprit première, malmenée mais pas entièrement réduite au silence, une peine dont il ne parvient tout à fait à se défaire, qui subsiste cachée sous une silhouette dont les pesants contours retiennent mal les convulsions psychogènes. Si chez Corbière le seul indice d'un reste de ce haut mal que seul le rabaissement de tout calme ne se trouvait que dans un poème de jeunesse ou des indices biographiques incertains, nous pourrions être tentés de renoncer à cette séduisante hypothèse. Mais il nous semble au contraire que cet acte de naissance est inscrit au centre même des *Amours jaunes*.

Au sens strict, « Frère et sœur jumeaux » occupe une place médiane dans le recueil : il est au cœur du volume *Les Amours jaunes*, et il nous semble qu'il en est la part meurtrie. Le titre de cet ensemble composé en vers nobles permet de considérer que le « frère » et la « sœur » sont les doubles, les jumeaux du poète en plus d'être « jumeaux ». Dans cette pièce, le poète retrace une scène vécue lors d'une balade avec une fille de l'air, mais il ne s'adresse plus à elle quand il compose son texte.

Contrairement à la situation d'énonciation d'« Une Charogne », le poète ne s'exprime pas depuis un espace intime qu'il partage encore avec celle qu'il aime. L'amant chez Baudelaire s'amusait à revenir sur une image sordide entrevue dans le but de faire minauder l'aimée. Il entretenait longuement et artificiellement un dégoût susceptible de faire se contorsionner le serpent dans le ventre de la « reine des grâces », de lui faire feindre la fuite afin de voir le flanc de la mijaurée se cabrer. Son attitude était taquine et érotique : elle visait à chatouiller les pudeurs, à changer les rebuffades en chahuts et à faire jaillir un rire faussement écoeuré. Un rire capable d'exorciser l'évanouissement primesautier. Mais ce rire n'était pas jaune, puisqu'il était le fruit d'une complicité et débouchait sur un appel à la prise de parole posthume de l'aimée, chargée de porter jusque dans le laid cette haute idée de la beauté.

Le poète de « Frère et sœur jumeaux » en revanche n'est plus avec la femme qui l'accompagnait lors de l'anecdote que ses vers retracent. Il ne parle pas : il écrit seul. De plus, ce n'est pas lui qui se joue amoureuxment des réticences de la femme, c'est elle qui se joue de lui en le forçant à déchanter : à renier ses « goûts [peu] élégants » pour en faire des « dégoûts ». Ce n'est pas une charmante mimique que l'hypotypose dessine alors... mais bien un sourire grimaçant ; ce n'est pas une complicité qui se lie entre les lignes, mais une brisure qui force à dévoyer le dire, et qui conduira à armer autrement le chant.

Revenons sur cette scène qui est peut-être la scène primordiale, celle qui précède et impose leurs poses aux *Amours jaunes*, et dans laquelle la vraie conjugaison est moquée au profit d'une fausse. Les imparfaits du début du texte ne renvoient pas tous à la même temporalité : « Ils allaient » et « je les aimais » appartiennent à une époque que le poète partageait (à leur insu) avec les jumeaux mais pas avec « la femme ». C'est ce passé qui lui a permis de les apprécier alors qu'il était « seul » et eux « à deux », et qui lui permet de dire « Mes Vieux Jumeaux ». C'est ce temps éloigné du « souri[re] » que la femme dans un passé plus proche, parce qu'elle ne pense qu'à « rire », va faire voler en éclats. Or, cette compagne qui force à rire de ce qui est uni ne permet même pas la création d'une nouvelle union : elle se juxtapose au « Je » de « Je flânais », elle reste « près » du poète, mais elle ne se confond jamais avec lui sous un même pronom.

Le rire dirigé contre une cible commune conjoint habituellement ceux qui s'y entendent, mais l'intervention féminine ne produit aucune connivence puisque les jumeaux continuent à former un « duo » sans que la femme et le poète profitent des vertus fédératrices du brocard. Le système des rimes traduit subtilement cet état : les deux strophes uniquement consacrées au frère et à la sœur (la troisième et la sixième) ne respectent pas les rimes croisées qui dans le reste du texte séparent les rimes féminines et masculines : les rimes plates puis embrassées font au contraire se suivre les jumeaux avant de les réunir, tandis que le reste du texte sépare poète et femme qui n'auront fait que se jouter. Le plus important n'est pourtant pas dans cette présence sans union. La véritable brisure harmonique survient avant un tiret et une ligne de points à la suite de « J'eus le cœur de crier [...] » ; elle produit au sein de l'instance énonciatrice ce qu'il n'y avait pas jusque-là : une discordance, un hiatus entre la voix intérieure et la voix extériorisée par « : Tityre ! »

Le poème précédent, « Rapsodie du sourd », était complété par « *Le silence est d'or* ». Et c'est bien un âge d'or que vient briser cette parole extorquée au poète (et qui lui fait sûrement plus de mal qu'aux cibles qui lui ont été désignées). Avant l'intervention de la femme, même de manière maladroite, le monde était encore sonore et musical puisque le « vieux » jouait « Comme un sourd aveugle » tandis que sa « sœur » écoutait « un grillon ». Quoiqu'ils ne dialoguassent pas, quelque chose communiquait entre eux, comme entre Ulysse et Argos. C'est ce que suggère « N'avez-vous pas aimé de chien couchant ?... » Argos en effet est celui qui reconnaît son maître sous la grossièreté des rides empruntées du vieillard, il est celui « dont l'âme d'instinct » lit les véritables traits, retrouve le visage sous les figures fabriquées et les apparences dégradées : il est l'œil capable de passer sous les ratures, les hachures et les trop nombreuses biffures de l'autoportrait en va-nu-pieds dans la gravure qui entre ces lignes ne cesse de nous occuper.

Ce n'est pas cette entente que nous reconnaissons entre le poète et celle qui l'accompagne, puisqu'elle ne sent rien de ce qu'il tait : elle ne devine ni « Eh bien, je les aimais », ni « [...] je les regardais en pensant à l'amour... » ; ou pire, si elle fait preuve de clairvoyance, elle se moque de sa sensibilité en le forçant à ricasser ce qu'il aime en criant : « Tityre ! », et peut-être en aboyant autrement dans le reste du recueil.

Mais il faut ici emprunter les oreilles d'Argos pour se rendre sensible aux résonances les plus subtiles du texte : il faut saisir que Corbière se joue aussi de l'ignorance de celle qui se joue de lui. La scission opérée par la réplique n'est en effet pas seulement entre le sentiment intime et la parole qui par faiblesse le nie : elle se double dans le prénom censé servir la raillerie puisqu'il peut confondre deux intentions derrière les mêmes sons ; c'est pourquoi, enrobées de gauserie, la sensibilité et la sincérité du poète s'y invaginent.

Le lecteur qui se souvient de l'hypotexte sous ces lignes comprendra que le nom du berger joueur de flûte de Virgile n'est pas qu'une manière de se moquer du vieillard. En criant « Tityre », le latiniste Corbière se reconnaît implicitement en Mélibée qui dans son exil a dû abandonner deux chevreaux (*gemellos* justement) comme il feint d'abandonner la noble mais malhabile idée de l'amour que lui inspiraient ces deux figures déjà dégradées qu'on le force à piétiner. Ainsi, non seulement l'apostrophe n'est pas péjorative, mais elle sert de plus de symbole à l'écart que le poète ressent déjà alors que physiquement il est encore proche de la femme, qu'émotionnellement il y est encore attaché, mais qu'intellectuellement il en est déjà irrémédiablement détaché...

Dans *Les Bucoliques*, Mélibée devra s'exiler jusqu'en Bretagne (*Britannos*), et dans *Les Amours jaunes* ce n'est qu'à propos de la Bretagne que Corbière parviendra à dire l'amour des humbles à travers les sections « Armor » et « Gens de mer ». Ce qui fera de lui un double du berger. C'est d'ailleurs dans « Cris d'aveugle » que nous entendons sur « l'air bas-breton : *Ann hini goz* » un autre descendant spirituel de Mélibée utiliser l'adjectif « jaune » dans un chant sans ironie mais pas sans affliction : « Ho je vous sens encor/ Landes jaunes d'Armor ». Rare refuge dans un recueil trop plein de ratures comme autant de défenses contre l'amertume.

Ce que l'idiote ricaneuse prend pour une insulte, « Tityre », n'en est donc pas une. Néanmoins le frère et la sœur ont dû aussi prendre l'interpellation pour une invective... Tout le monde s'y perd ! Mais cette confusion qui cache sa véritable sensibilité est constamment et volontairement entretenue par un Corbière qui, dans la lithographie, ne se représente pas déguisé ni même vêtu, mais bien à nu... recouvert de tant de traits que cela ne se voit plus.

Après une ligne de points, « Frère et sœur jumeaux » se clôt sur : « Et j'ai fait ces vieux vers en expiation. » Il nous est alors difficile de ne voir dans « ces vieux vers » que les trente-cinq lignes rimées qui précèdent : il s'agit bien plus vraisemblablement de l'ensemble du « honteux monstre de livre » produit par un « pauvre honteux de [s]on émotion » qui se força à rire et à faire rire de ce qu'il trouvait beau.

*

Il est assez original que le mal chez Corbière ne provienne pas d'une déception amoureuse liée à une relation pathétique avec une femme adorée ; contrairement aux romantiques et aux bohèmes, c'est l'idée solipsiste qu'il se faisait de l'amour que la femme brise. En ne rompant pas avec elle à la fin du poème, paradoxalement il perd l'idée de gémellité ou d'androgynie que seul il avait, mais il gagne une voix double : celle qui lui permet de prendre ses distances pour écrire et qui nous permet de lire l'ensemble du recueil comme une série de ratures incapables d'effacer entièrement sa première nature.

*

Bien sûr, par cet air que nous partageons mais qui se place entre nous et ceux que nous aimons, des vibrations portent à nos oreilles des syllabes apparemment similaires... mais nous ne savons que trop à quel point dans la caisse d'arrondissement de l'entendement ensuite les interprétations comme autant de destinations diffèrent ; or chez Corbière l'aire de la page se veut la jumelle de ces malentendus de basse atmosphère. C'est ce décalage entre l'usage commun ou attendu et une intelligence singulière que confondent antanaclases et syllepses. C'est pourquoi le poète des *Amours jaunes* les érige en système.

Le français, qui répugne aux répétitions, désavoue ces jeux de mots qui surexposent trop ostensiblement la duplicité du signifiant en un clin d'œil complice. Mauvais doubles du calembour, ces tours ont toutes les apparences du mauvais goût... Mais le mauvais goût n'est-il pas justement ce qui se démarque depuis le palimpseste des finesses ? Et l'écriture le refuge de ceux qui ont manqué au savoir-vivre correct ?

Chez Corbière, il ne s'agit pas uniquement de jeux superficiels, et même au sens physique du terme il serait naïf de croire que ces figures ne font que donner du jeu aux significations... puisqu'elles ne les laissent pas se mouvoir. Pour comprendre les enjeux de cette étrange poétique, il faut au contraire les saisir dans leur fixité plastique puisqu'elles immobilisent et superposent dans les mêmes lettres au moins deux signifiés. Il faut aussi et peut-être surtout sentir qu'elles continuent à donner à voir ce qu'elles nient. Invariablement, un sens apparaît d'abord à l'esprit, mais lorsqu'il est concurrencé par d'autres, les corrections n'effacent pas et donc ne renient pas le ressenti premier. Autrement dit, malgré les écarts qu'elles imposent et contrairement aux idées souvent reçues à propos de l'ironie, ces figures exposent celui qui les utilise et n'accordent absolument aucune distance protectrice.

Observons. Au souhait de 1868 : « Je voudrais être [...] / [...] fou, mais réussi ; fou, mais pas à moitié » (« Sous un portrait de l'auteur »), répond en 1873 le fameux « Trop réussi, – comme raté » (« Epitaphe ») qui en est la version raturée. En 1868, le second hémistiche du dernier vers suggère que réussir revient à extraire de la folie la furie amoureuse, à gagner son intégrité sans passer par le complément de la symbolique « moitié » dont le désaccord est à l'origine de la lamentation lyrique. En 1873 derrière l'affirmation d'un échec nous pouvons surtout lire la surécriture comme un signe que le poète a paradoxalement abandonné la plainte parce qu'il est parvenu à pousser le modèle de l'atrabilaire à son terme : au point de découvrir que le comble de la désillusion de laquelle se nourrissent les poètes de la mélancolie n'est pas la bile noire mais la jaune – celle qui fait du comique avec le colérique.

Or, il nous semble que parmi les nombreuses attitudes auxquelles Corbière plie son « je », la posture cynique est la plus représentée. Les allusions ne manquent pas : les figures du « Renégat », du « Paria » ou du « Poète contumace » sont autant d'avatars de la marginalité ; les tenues (ou le manque de tenue) dans lesquelles il se représente valent bien le *tribôn* ; Corbière prend également le nom de son chien (*Tristan*), s'imagine à la place du braque « sir Bob », utilise l'expression « Maître-philosophe cynique », et dans « Sous un portrait de l'auteur » (qui débutait par « Jeune philosophe en dérive ») il laisse échapper dans sa dernière strophe : « Je voudrais être alors chien de fille publique ».

Des références à Diogène de Sinope parsèment également le texte. Souvenons-nous qu'en réplique à Platon qui avait défini l'homme comme un bipède sans plumes, le cynique aurait exhibé un poulet déplumé en criant : « Voici l'homme de Platon ! ». Corbière de son côté décrédibilise toutes les représentations du poète romantique : Albatros, Pélican, Cygne (*Voici les poètes de bon ton !*) auxquels il oppose le crapaud, ce « rossignol de la boue ». Enfin de même que Corbière est le fils d'un bourgeois, Diogène était le fils d'un banquier. Avec son père Diogène aurait falsifié de la monnaie à Sinope, mais plutôt que pour s'enrichir, il est possible qu'il l'ait fait dans l'intention de faire passer la vraie monnaie pour fausse, afin d'attirer l'attention sur le peu de valeur à lui accorder. Or il nous semble que de la même manière en imitant des modèles poétiques antérieurs, Corbière attire l'attention sur le caractère factice des poses de ceux qui le précèdent.

*

La mort a fait de Corbière l'homme d'un seul livre, mais rien ne nous interdit de penser qu'il ne se serait pas arrêté à ces *Amours* raturées. Les « Rondels » notamment nous donnent une idée de ce qu'aurait pu être un « après », si tant est qu'on puisse échapper à l'impasse cynique quand on y a été poussé par les refus de la mort et de la folie, et par le rejet de l'hypocrisie lyrique qui les mime... si tant est donc que ses aboiements aient pu venir à bout de sa bile. Mais Corbière n'attribue-t-il pas assez explicitement ce rôle à ses *Amours* malades en évoquant la possibilité d'être « Pur, à force d'avoir purgé tous les dégoûts » à la fin du poème « Le Renégat » ?

Dans un premier temps le cynique paraît se définir par rapport à la communauté de laquelle il ne se départ que partiellement puisqu'il parasite ses marges, occupe ses voies mineures, installe sa tanière dans ses ornières ordurières mais demeure dans son cadre comme Corbière dans le vers. Ce n'est qu'ensuite qu'il installe sa jarre dans un ailleurs où le soleil ne déverse pas de moins vives lueurs, mais où aucun empereur n'aurait songé à porter son ombre si la rumeur de la dérive d'un philosophe ne l'avait avisé de l'existence de ce territoire. Cette cache était pourtant là. Dans l'attente qu'un homme l'habitât.

Pour un philosophe cynique, le monde se divise en trois niches : celle occupée par ceux qui appètent tout et sont capables de tout ; une autre où se démènent ceux qui veulent trop et auxquels les forces manquent ; une dernière dont les membres ne peuvent pas plus mais dont les modestes besoins s'accordent avec leurs moyens. Les hommes occupent la niche intermédiaire et ils sont incapables d'élever leur puissance à la hauteur de leur soif insatiable. S'ils comprenaient que leur malheur vient de là, ils jetteraient jusqu'à leur écuelle pour boire dans leurs mains jointes et réduiraient leurs besoins jusqu'à vivre dans la niche inférieure, comme les chiens.

Une anecdote célèbre raconte qu'Alexandre, qui pliera le monde à sa volonté, eut la lubie d'aller trouver Diogène dans sa réclusion afin de mettre sa force à sa disposition. « Que veux-tu ? » demande l'homme qui se veut le plus puissant de la Terre. « Ôte-toi de mon soleil. » répond l'autre. Au lieu de l'écraser, le Macédonien avouera : « Si je n'étais pas Alexandre, je voudrais être Diogène. » Alors que depuis la niche médiane il s'apprête à conquérir la supérieure, ce qu'Alexandre a l'intelligence de reconnaître en Diogène, c'est l'existence de l'autre voie : celle qui apparemment rabaisse celui qui choisit un tonneau pour demeure mais qui n'a en réalité pas moins de valeur que celle des rois.

Ce n'est pas à Alexandre que s'adresse Corbière, mais le *je* qu'il met en page s'adresse tout aussi directement au sentiment auquel les lyriques demandent une élévation jusqu'aux sphères, et à son tour il aboie donc : « L'Amour [...] – Eh ! qu'il s'ôte de devant mon soleil ! »

*

C'est au *Roman d'Alexandre* justement que le dodécasyllabe à césure médiane doit son nom, mais bien que la poésie française fasse de l'alexandrin son vers noble, elle doit peu à cette œuvre. Elle oublie en effet presque entièrement la versification du Moyen-Âge pour se refonder au XVI^e siècle sur le sonnet qu'elle emprunte au *Canzoniere*. Il n'y aura guère que Victor Hugo pour faire jouer l'ode ou l'épopée contre le sonnet. Pour le dire de manière lapidaire : le rondeau aurait pu être sa jarre ou son tonneau, mais le sonnet fut le véritable palais de la tradition française que dénigre Corbière.

Plus que tout autre genre, la poésie a affaire avec les retours, les appels et les variations, la scansion d'un même qui en cherchant son mètre se découvre autre ; c'est sûrement ce qui explique le succès de ces quatorze vers dont rimes et strophes prétendent s'assembler mais qui se regardent sans parvenir à se ressembler. L'incomplétude essentielle qu'enserme cette forme close explique assez pourquoi le poète qui s'y engage est condamné d'*Amours* en *Amours* comme Ronsard à la répéter.

En plus des réguliers qu'il compose, des huit sonnets octosyllabiques de « Paris » au sonnet renversé du « Crapaud » en passant par le sonnet polaire avec strophes surnuméraires de « La Pipe au poète », Corbière a déformé ce désaxé qui a lui seul en est venu à figurer le lyrisme. En ouvrant les « Rondels pour après » par un « Sonnet posthume », c'est donc autant l'instance énonciative des *Amours jaunes* que la forme à deux quatrains et deux tercets dont il se défait. Il enterre le sonnet.

Dans la dernière section, afin de ne plus avoir à s'adresser à « elle » en lui disant « tu », le poète se donne la place de la deuxième personne. Il s'adresse ainsi à un nouveau double, non plus un jumeau, un homme dégradé... mais un moindre homme : une figure moins marquée. Les « Rondels » en effet sont consacrés à l'enfant. Ils marquent un retour en arrière, l'accord à une autre gamme d'une autre silhouette.

Le choix de la ritournelle n'est pas anodin : elle réarticule les éréthismes entre équilibres et déséquilibres qui firent le succès du sonnet mais remonte à une autre origine à la fois plus ancienne et universelle. Plus ancienne car le rondel date du Moyen-Âge ; plus universelle car son refrain emprunte à la comptine son antienne.

Symboliquement, après avoir dénigré les poètes de la génération qui précède, ce choix revient à dire : la voie que vous avez suivie est mauvaise, la seule façon de donner au vers les moyens de continuer à se faire est de revenir en arrière, avant vos opérations de greffe, et de poursuivre à partir d'une autre genèse dans une voie qui démarque de ce qui fut votre artère. Corbière comme Rimbaud à la même époque aime le mauvais goût car il prouve qu'un autre goût que le dominant s'est maintenu, même maladivement et maladroitement, jusqu'à eux. La présence mineure de cet autre goût suggère qu'il doit être possible de revenir en arrière, de puiser à une autre source pour faire d'un ru un affluent et conduire la poésie, par d'autres hameaux, vers un autre beau.

*

En relisant « Male-fleurette », le dernier des « Rondels pour après » qui renoue avec un espace accort, rappelons-nous que les traits épais de la lithographie représentant Corbière paraissaient déjà chercher à le protéger des rafales, et que « Sous un portrait de l’auteur » présentait déjà le « cœur au grand ouvert » abandonné aux « courants d’air » :

*« Ici reviendra la fleurette blême
Dont les renouveaux sont toujours passés...
Dans les cœurs ouverts, sur les os tassés,
Une folle brise, un beau jour, la sème... »*

A l’issue de cette étude nous pouvons formuler l’hypothèse que « les renouveaux [...] passés » dont parle le « voleur d’étincelles » de « Rondel » sont les brandons des formes poétiques anciennes et presque éteintes qui pourraient concurrencer le brasier dominant : ces brandons prêts à prendre « Ici » le relais du foyer artificiellement entretenu, ce sont les rondels pour celui qui, comme Corbière dans tout son recueil, a « imit[é] » et a jeté un « humble anathème » sur les sonnets lyriques desquels se sont repus les amateurs « bourgeois », ces « Cucurbitacés » qui « croiront mort » le poète alors qu’il force en réalité la poésie à se défaire d’une part d’elle-même pour mieux renaître : car comme lui « [...] quand elle tue, elle sait qu’on l’aime... »

*

Les derniers mots du recueil ne sont pas prononcés par le poète mais par la cigale « Marcelle » : « *Si vous chantiez, maintenant !* » peut signifier que rien n’a été fait et que tout est à recommencer, ou que les compositions qui précèdent relèvent plus du dessin « IMPRIMÉ » que de l’oralité, mais il est également possible de comprendre autrement cette dernière proposition : l’écriture désenchantée des *Amours jaunes* aurait assez purgé les dégoûts poétiques de leur auteur-travailleur pour lui permettre d’utiliser à son tour de manière confiante le vers – de chanter.

*

Le poème de 1868 situait l’origine du mal fait au cœur dans la disgrâce du visage ; ce qui explique que le poème fût écrit sous le portrait : « regardez cette tête » permettant d’éviter l’*ekphrasis*.

Dans un autre autoportrait, le pied botté de Corbière écrase un orbe dans lequel est écrit *Une gueule*. Mais dans le mouvement par lequel elle avilit, sa jambe (presque la seule visible tant l’autre n’est qu’esquissée) donne à penser un mouvement inverse à celui qu’elle accomplit : elle figure un saut. Ce faux bond, ce mouvement qui n’a pas lieu, est occupé par le vide... et par le prénom *TRISTAN* écrit à l’envers, à rebours : il figure à merveille le trajet de Corbière qui, après avoir écrasé la beauté qui condamnait sa laideur, revint trois siècles en arrière pour mettre le pied du vers dans l’ombre d’un pas qui ne fut suivi par personne.

Nous ignorons si Corbière aurait prolongé la voie ouverte par le retour au rondel dans ce saut esquissé, mais l’étape des biffures qui nous a occupés suggère que se défaire de ce qui ne nous convient pas au cœur même de ce qui nous a le plus touchés n’est pas encore assez. Pour être encore, pour être toujours poète, il faut trouver depuis le noir de nouveaux moyens de colorer et de faire parler la page : il faut créer.

*

Si Corbière a été déferré de l’oubli par Verlaine, c’est que proche de Rimbaud il restait des hommes pour se demander que faire de ce corps que ni les excès de fumées ni le manque de baiser ne sauraient nous faire oublier, et que le moindre mot peut suffire à blesser ; des hommes qui dans le chœur de la contemporanéité ne surent que faire de cette voix incapable d’adapter son diapason à cet horizon comme à celui des constellations ; il s’est trouvé des hommes pour chercher et creuser, pour rire plutôt que mourir de ce qui les touchait et relancer, depuis d’autres fonds, d’autres rondes en d’autres bonds, pour que l’après soit autre chose que cette voie à laquelle d’autres ont donné le nom de ce que nous aimons mais qui en aucun cas ne nous agréait. Dont nous ne voulons pas, mais que nous ne saurions abandonner.