

## Tristan Corbière, enterrement de vie de poète

La poésie romantique est faite par quelqu'un ; elle est le fait de quelqu'un, et elle le dit. Elle en est l'attestation indéfiniment réitérée, et finit par s'identifier à l'expressivité même d'un sujet. Comme l'écrit Guido Mazzoni dans son essai *Sur la poésie moderne*, en s'affranchissant des conventions antérieures qui cantonnaient la poésie à l'artifice, « l'époque romantique verrait donc naître un genre littéraire de « l'individualisme sans réserve », composé d'œuvres qui donnent voix au « je » de leur auteur<sup>1</sup> ». Quel que soit l'objet du poème, la poésie ne dit plus autre chose : elle répète qu'il n'y a poème que parce que quelqu'un s'y rend présent, et sait revivre dans l'élément verbal en le vocalisant. Le pacte lyrique programmé par le premier romantisme<sup>2</sup> semble bien sceller un authentique pacte autobiographique, tout poème apportant, quelle que soit la matière qu'il thématise, une sorte de preuve existentielle.

Poésie veut dire : signe de vie. « La poésie est : vivre » écrit Corbière dans « Un jeune qui s'en va<sup>3</sup> ». Cette définition résumée à un verbe à l'infinitif, comme un nouveau mode d'emploi ontologique du vers, reprend le mantra poétique de son siècle, ce métier de vivre qu'est devenue la poésie. Mais chez Corbière, le cri du cœur de la sincérité n'est pas exclusif de sa mise à distance grinçante par l'ironie : ces deux aspects contradictoires doivent s'entendre simultanément. De plus, le contexte est celui, macabre, d'une hécatombe de poètes, ce qui ne manque pas d'affecter cette vraie vie de la poésie d'un coefficient de précarité et de dérision. La poésie elle-même sait désormais qu'elle est mortelle.

En effet, nous sommes en 1873, et dans *Les Amours jaunes*, Corbière rejoue la donne de façon beaucoup plus ambivalente, dénonçant les leurres et démontant les mensonges de la grande mécanique égologique du lyrisme personnel. Par ses choix énonciatifs, il déplace la poésie dans la dimension herméneutique de l'indécidable, qui garantit l'épaisseur polysémique du poème sans la dissiper. Déjà, l'indéfini affiché par le titre, « Un jeune qui s'en va », masque l'identité qu'il désigne et met à distance ce « jeune » dont on ne sait qu'une chose, c'est qu'il subit l'injustice la plus criante, puisqu'elle est contre-nature : n'avoir pas encore vécu, pas assez, et déjà devoir quitter la vie, se quitter soi-même, en même temps que s'en vont les générations de ses grands aînés célèbres. Ce congédiement le fait verser dans une impersonnalité anthume, alors même qu'il s'expérimente dans l'adhésion viscérale à soi.

---

<sup>1</sup> Guido Mazzoni, *Sur la poésie moderne*, op. cit., p. 84.

<sup>2</sup> Définissant l'objet d'étude qu'il se propose d'analyser, à savoir le lyrique en tant que « structuration typique du discours », Antonio Rodriguez soulève l'une des difficultés majeures que ce projet rencontre : il s'agit de la tendance massive « à réduire cette notion à un horizon caricatural rattaché au romantisme ». Car « la conception habituelle suspecte ce type discursif d'un mièvre sentimentalisme, d'une expression trop personnelle de l'auteur, d'un excès emphatique, d'un usage simpliste de la dynamique métaphorique et rythmique ». C'est pourquoi, afin de mieux distinguer sa propre démarche de la tradition romantique, il choisit de parler du lyrique plutôt que de reprendre le terme, trop connoté, de lyrisme (Le Pacte lyrique, configuration discursive et interaction affective, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 7).

<sup>3</sup> Tristan Corbière, « Un jeune qui s'en va », *Les Amours jaunes*, Préface d'Henri Thomas, édition établie par Jean-Louis Lalanne, Poésie/ Gallimard, Paris, Gallimard, 1973, p. 55.

Le « mort parmi les morts » anticipe alors l'épreuve de « la mort mortelle<sup>1</sup> », selon l'expression de Laforgue : le poète n'est qu'un corps-matière, mort avant la mort, coupé de Dieu et de toute espérance eschatologique. Quelqu'un chante, et il est mort, ou il est en train d'en mourir. Le poète chante « juste faux<sup>2</sup> » à en mourir. Entré dans la période postromantique, qui est une saison froide, il pousse un chant machinal et grinçant, qui renvoie à la mort du moi et à la fin de la comédie autobiographique donnée en amont depuis plusieurs décennies.

Ainsi, *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière mettent à bas le lyrisme antérieur. Ils le *descendent*, littéralement, en le tirant sans douceur vers la terre, sous la terre, tout en lui tirant dessus à bout portant. « Le Crapaud<sup>3</sup> », sonnet inversé (sur le plan formel, déjà), démonte et inverse les codes de la poésie subjective en hystérisant son rapport au romantisme, qu'il fait sonner sur un mode parodique<sup>4</sup>. Le crapaud donne à voir et à entendre un double grotesque du poète, auquel il s'identifie explicitement à la fin, dans un salut d'histrion – « Bonsoir – ce crapaud-là, c'est moi ». Le lecteur peut suivre le processus, qui reproduit en acte et résume, dans l'espace accéléré du poème, une lente métamorphose historique : le rossignol s'est changé en crapaud, « poète tondu, sans aile », « rossignol de la boue ». Ce rebut de la création rampe et se cache. L'albatros baudelairien, « déposé sur les planches », gardaient encore l'envergure de son génie, même quand il était torturé par le réel. En revanche, la tératologie de Corbière ne cherche aucune compensation à destin du terre-à-terre, voix étouffée d'être enterrée vive : « Tout vif / Enterré, là ». On notera aussi, au passage, l'ironisation d'Orphée, de son mythe incantatoire, et de sa remontée des Enfers. Celui qui charmaient dieux et animaux se retrouve ici crapaud. Son « chant intérieur », intermittent, n'est qu'une note monotone et mortuaire : « Il s'en va, froid, sous la pierre ». De quoi serait-il encore la confidence ? C'est plutôt un non-chant qui sort de « sous la pierre », et sert d'épithète au lyrisme romantique.

Justement. Dans « Un jeune qui s'en va<sup>5</sup> », Corbière évoque les innombrables « poètes mourants<sup>6</sup> » qui mirent à la mode durant environ six décennies cette posture pathétique, lancée au début du siècle<sup>7</sup> et vite galvaudée, tout en s'inscrivant lui-même dans le cortège. « J'en ai lus mourir !... » La substitution des participes passés « vu » par « lu » épingle la comédie de la mort qui se joue sur la scène littéraire pour authentifier la parole et l'expérience poétiques. Le romantisme l'a voulu : cette poétique du dernier souffle, cette stratégie de l'expiration, vraie ou fictive, trouvait dans ce scénario la force élégiaque des *ultima verba*. La poésie aurait-elle une vocation agonique ? Serait-elle la plus crédible et la plus dense quand elle se heurte à la mort ?

Corbière se coule dans le modèle. D'autant que son grand corps malade s'y prête. Il se trouve que la facilité du truc rhétorique trouve un retentissement poignant dans son propre vécu, qui renouvelle le topos en l'alimentant avec de la corporéité fraîche. Corbière glose. Il ironise. Sa souffrance la plus aiguë semble provenir de cela, du fait qu'une cohorte d'agonisants ne cesse de hanter la littérature, et de le hanter lui-même au point de le priver d'existence, pire même,

---

<sup>1</sup> Jules Laforgue, « Préludes autobiographiques », *Les Complaintes*, p. 40.

<sup>2</sup> « Testament », p. 30.

<sup>3</sup> Tristan Corbière, « Le Crapaud », *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>4</sup> Cf. Jean-Marie Gleize, « le lyrisme à la question : Tristan Corbière », *Poésie et Poésie et figuration*, *op. cit.*, p. 104-125.

<sup>5</sup> Tristan Corbière, « Un jeune qui s'en va », *Les Amours jaunes*, p. 51-55.

<sup>6</sup> José-Luis Diaz, « L'Aigle et le Cygne : au temps des poètes mourants », *RHLF*, 1992, n°5.

<sup>7</sup> Il reprend notamment des vers des « Feuilles mortes » de Charles-Hubert Millevoye (« La Chute des feuilles », *Élégies*, 1811) : « Triste, et mourant à son aurore, / Un jeune malade, à pas lents »...

de le priver de sa propre mort, de l'expression de sa propre mort. En effet, nul n'a le privilège d'une agonie qui ne soit qu'à soi. Le « métier de mourir » ne revient-il pas, pour un poète, à « se rimer finir » ? Suit le défilé des grands noms qui renvoient tous à des figures de l'exténuation, et forment une petite nécrologie de la poésie romantique.

Dans son lit d'hôpital, donc, blanc comme un livre, enseveli vivant dans son « corps-bière », suivant le mot-valise, ou plutôt le mot-cercueil que Jean-Marie Gleize entend dans son nom, le « jeune qui s'en va » invoque la muse malade, la muse poitrinaire des morts récents ou des contemporains moribonds, des nuées d'éthérés, d'angéliques et de planants dont l'existence aussi bien que la fin restent incertaines – « Puis un tas d'amants de la lune, / Guère plus morts qu'ils n'ont vécu » : pour ces maudits sentimentaux, c'est l'anonymat de « la fosse commune ». Qu'ils communient dans la décomposition, ces extatiques de la fusion collective qui ont mêlé leurs poussières dans la mort, après avoir vécu dans le non-lieu du lieu-commun.

Et ce jeune dolent, où s'en va-t-il ? Nulle part. Le verbe de mouvement, dans ce titre, « Un jeune qui s'en va », peut certes être tenu pour un synonyme euphémisé de mourir. Mais il suggère aussi la mise à distance d'une ancienne pratique de la poésie, qui prendrait la violence irrévocable d'un acte de décès. S'en aller du lyrisme personnel, ce serait vivre. Ce serait savoir enfin remettre en mouvement la poésie et lui donner une nouvelle énergie. Ce serait s'en aller de la poésie, de toute définition antérieure, préconçue, de la poésie. La poésie elle-même s'en va : elle ne fait plus corps, elle se détache des corps et de son petit panthéon de noms.

Le diagnostic est simple : le « jeune qui s'en va » est atteint non seulement de phtisie, mais de lyrisme personnel : c'est sa maladie originelle. Le poète, condamné à la condition humaine de la poésie, n'a pas d'autre métier que mourir. Voilà de quoi il souffre, de quoi il sent qu'il crève. Comme l'écrit Jean-Marie Gleize, « non seulement cette poésie, cette histoire de la poésie est, explicitement, la matière même du livre de Corbière (c'est ainsi qu'il la met en boîte ou en bière), mais encore il la travaille concrètement : pastiche, parodie et variation à l'infini sur l'instrument, jusqu'aux limites (fausses notes) <sup>1</sup> ». Antirromantique, le recueil des *Amours jaunes* est dans le même temps hyperromantique, au sens où il reste dans la dépendance malade des modèles et des voix hanteuses des grands précédents. Il relève à la fois d'une modalité clairement anti-lyrique et d'un lyrisme hyperbolique, exacerbé par la parodie. Corbière écrit l'histoire personnelle de la poésie ; elle se revit à travers lui. Il la résume, la couve et la recrache. Elle le nourrit et l'empoisonne.

Cette petite chronique nécrologique dit, en matière de bilan, les maladies de la poésie. L'immortalité est une vieille lune. Des poétiques se meurent, en particulier la plus poitrinaire, celle du cœur. Corbière lui-même, qui semble traduire ce drame et ce destin esthétique sur le plan physique, ne s'est jamais tout à fait remis « des embêtements bleuâtres du lyrisme poitrinaire <sup>2</sup> », selon la formule sarcastique de Flaubert contre « l'école du cœur ». C'est pourquoi le poète des *Amours jaunes* stigmatise Lamartine, modèle encombrant, coupable à ses yeux de bien des crimes littéraires.

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Gleize, « Tristan Corbière », « Le Lyrisme à la question », *Poésie et Figuration*, op. cit., p. 107.

<sup>2</sup> Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 6 avril 1853, *Correspondance*, t. II, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1980, p. 299.

Lamartine : - en perdant la vie  
De sa fille, en strophes pas mal...

Doux bedeau, pleureuse en lévite,  
Harmonieux tronc des moissonnés  
Inventeur de la *larme écrite*  
Lacrymatoire d'abonnés<sup>1</sup> !

Disons d'abord que le poète romantique est une espèce en voie d'extinction. Depuis son lit d'hôpital, le jeune moribond, figure en sursis du lyrisme phthisique qu'il tourne en dérision, met en scène une agonie littéraire (personnelle, collective) aussi sincère que parodique. C'est l'hécatombe. Il donne des nouvelles des grands poètes de son temps, tous en triste état, qu'ils aient été admis à l'Académie ou à l'hôpital, et de leurs tragédies domestiques dûment rendues publiques.

Et c'est ce que dénonce ici Corbière, cette intoxication du poétique par le biographique, cette publicité obscène donnée aux pires blessures, sous la désinvolture apparente des deux premiers vers qu'il consacre à Lamartine. La syntaxe fait croire que ce dernier est mort, mais non, ce n'est pas lui – il n'en est rien, ce faux défunt écrit encore avec ses larmes. Corbière ne le plaindra pas, bien au contraire. Le lecteur est détrompé par le vers suivant, et la phrase prend un tout autre sens. En effet, le complément de nom rejeté plus bas par l'enjambement fait de cette mort le deuil « De sa fille », Julia<sup>2</sup>. On peut donc perdre la vie de quelqu'un d'autre. Tout en accaparant la peine, en s'arrogeant le monopole du chagrin pour en faire parade.

Corbière prend à parti ce père en poésie. Car Lamartine est accusé d'esthétiser cette perte : le chagrin peut-il donc être inspirant ? Peut-on seulement exprimer la souffrance « en strophes pas mal », pour la livrer à la gourmandise perverse des lecteurs ? Cette matière entièrement noire de la mort peut-elle être coulée dans les conventions d'un chant rythmé pour ajouter encore des confidences au corpus ? L'amphibologie porte en particulier ici sur cet aspect « pas mal » des vers, lesquels invalident le mal qu'ils sont chargés de dire, par le seul fait justement qu'ils le disent : sur la page, le poète reprend la formule suspecte d'une vieille alchimie de la douleur, et elle fait bon effet sur le lecteur, vraiment elle ne fait « pas mal ». Or pour Corbière, on n'apprivoise pas ces choses en vers, alors même qu'elles décomposent tout langage. On ne fabrique pas du pathétique à partir de la vraie mort. La musique sied mal au malheur. Le chagrin n'est pas chantable<sup>3</sup> : il ne saurait se traduire en bonheurs d'expression sans commettre une sorte d'attentat éthique.

C'est pourquoi « Un jeune qui s'en va » se fait fort de dénoncer la faute de l'épanchement, et cette impudeur d'un deuil pris publiquement comme objet de poésie. Et Corbière d'attaquer, en même temps que le déballage de la douleur, l'expression lisse et régulière, de disloquer ce grand niais d'alexandrin pour couper court : il en fait un octosyllabe saccadé par les tirets et les soupirs ou les

---

<sup>1</sup> Tristan Corbière, « Un jeune qui s'en va », *Les Amours jaunes*, p. 54.

<sup>2</sup> Julia de Lamartine meurt à Beyrouth en décembre 1832, durant le voyage en Orient.

<sup>3</sup> On ne peut pas dire pourtant que Lamartine ait considéré la mort de sa fille comme un beau sujet de poésie, ni qu'il ait mis son chagrin aux enchères de l'art. Dans *Le Voyage en Orient*, il en témoigne d'abord par du silence, de l'aphasie, et son poème sur les ruines de Balbek (en harmonie avec sa ruine intérieure) s'interrompt par une ligne de points de suspension, suivie par ce dernier vers : « le reste est trop intime ».

syncopes des points de suspension. Pas de doute, la mort dérange. Elle ne laisse rien intact, ni le corps ni le poème, ou la plainte métrée n'est qu'une vaste mystification qui mérite d'être dénoncée.

La posture polémique du poète consiste à en prendre acte, à sa manière ironique et sévère, des impostures littéraires. Il s'agit pour Corbière de prendre le poète lyrique, exemplairement Lamartine, en flagrant délit de complaisance : sa technique de lissage lui paraît incompatible avec la puissance éruptive de la mortalité, suivie par sa quasi-aphasie chaotique, qui devrait mimétiquement attenter au beau vers trop domestiqué. La poésie impersonnelle qu'il pratique peut donc être le symptôme criant d'une intolérance au pathos et d'une indignation devant le trop-personnel. Bref, le poète fatigue. Il en est malade à mourir. Son agonie prouve assez qu'il est grand temps d'inventer à la poésie lyrique un au-delà sans le moi.

De plus, Corbière décerne à Lamartine un brevet d'inventeur bien particulier. C'est l'Édition dite des Souscripteurs qu'il prend pour cible, celle de 1849, que Lamartine lança en tant que poète et glosateur de son œuvre, mais aussi en tant qu'homme d'État écrasé aux élections présidentielles et criblé de dettes. Voilà le titre qui lui revient : « inventeur de la larme écrite », à quoi répond le « lacrymatoire d'abonnés », chœur des pleureurs, vibrant à l'unisson. La larme, quintessence du cœur touché, pure sécrétion du pathos, est donc devenue sa spécialité, son culte de prédilection, sa petite secte et son fonds de commerce. Notons qu'Isidore Ducasse décerne à Lamartine un titre assez semblable, dans sa liste des « femmelettes » de la littérature romantique : le « Cygne de Saint-Point » apparaît en « Cigogne-Larmoyante<sup>1</sup> » – sa réputation de grand endolori n'est plus à faire. Et Verlaine ne fait qu'abonder dans ce sens, quand il évoque pour les rejeter, les « jérémiades lamartiniennes<sup>2</sup> ». Réputation tenace de l'école larmoyante. Francis Ponge n'est pas en reste, quand il donne un siècle plus tard la recette, à vrai dire si simple, du poème lyrique : « "je pleure dans mon mouchoir, ou je m'y mouche", et puis je montre, j'expose, je publie ce mouchoir, et voilà une page de poésie<sup>3</sup> ». Où est l'art, sinon dans le geste de détournement et d'exhibition ? Le poème subjectif n'est pour Ponge qu'un recueil de sécrétions que chacun s'extrait du corps – « ready made » peu ragoûtant de sa propre morve, en somme. L'encre cristallise en pleurs, cette eau lustrale des romantiques, distribuée avec onction par Lamartine, « doux bedeau en lévite », pontife d'une religion du sentiment. Cette écriture semble désormais fade, délayée, une bave à l'eau de rose qui ne tient pas au corps<sup>4</sup>. Contre l'art lacrymal, Corbière préconise un lyrisme sec.

Lamartine : une plume plongée dans l'encrier lacustre. Aqueuse, limpide, liquide, sa poésie ne laisse que des traces bleuâtres<sup>5</sup> qui s'effacent au lieu de marquer. Bref, il n'arrive pas à noircir le papier. De même, les flots de la mer de Sorrente délavent la page dans un lent délayage que se plaît à reproduire Corbière, revenu aux mêmes rivages italiens dans « Le Fils de Lamartine et de

---

<sup>1</sup> Isidore Ducasse, *Poésies*, I, p. 271.

<sup>2</sup> Paul Verlaine, « Baudelaire », *O.C.* (prose), p. 599.

<sup>3</sup> Francis Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, p. 27.

<sup>4</sup> Parmi les aphorismes de son Journal, Claudel le notera de son côté en ces termes : « il y a des écrivains qui ne pensent pas noir et qui n'arrivent pas à souiller leur papier. / Écrire est mettre quelque chose de très noir au bout de quelque chose de très aigu. / Plus la matière est noire, plus l'écriture est claire. » Cité par Marius-François Guyard, « Mépris et repentirs de Claudel », *D'un romantisme l'autre*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1992, p. 125

<sup>5</sup> La revue *La jeune Belgique* (1881-1897) de Waller et Giraud dénonce « le potage bleu de Lamartine » (cité par Carole Furmanek, « L'anti-romantisme des avant-gardes fin de siècle », *Contre le Romantisme*, textes réunis par Claude Millet, revue *Textuel*, n°61, 2010, p. 57.)

Graziella ». Le voyageur sarcastique imagine que ces deux êtres prétendent si chastes ont conçu un enfant « d'un platonique amour ». La vierge Marie-Graziella aurait été visitée par un Lamartine-Dieu-le père, et leur petit Jésus serait devenu un messie de l'ère touristique. En effet, ce fils naturel se fait une « petite rente » en rançonnant les visiteurs près du tombeau putatif, « au nom de la couleur locale », profitant du succès du *Graziella* pseudo-paternel, vrai best-seller en son temps – bible romantique.

Cependant se superposent au poème des échos parasites du « Crapaud », celui qui « s'en va, froid, sous la pierre » : « Ces souvenirs sont loin... – Dors, va ! Dors sous les pierres / Que voit, n'importe où, l'étranger ». Le même mouvement de descente et de déchant s'y retrouve. Les notes sifflantes des strophes satiriques renouent avec le chant froid du batracien et font entendre une autre chanson : elle suggère en filigrane que Corbière est peut-être lui aussi le fils naturel de Lamartine et de Graziella, un romantique dans la peau qui racole le lecteur avec ses histoires à l'eau de fleur d'oranger. De cette fable sentimentalo-lyrique il ne peut se déprendre. Oui, il accomplit lui aussi ce pèlerinage : il ne peut pas s'en défendre. Il marche sur les traces de Lamartine. Et la raillerie est aussi la marque de celui qui vient après, qui ne peut que revenir, pour se heurter à la mascarade autour d'un tombeau. C'est inauthentique, c'est du toc. Rien ne tient. Corbière le fils se fait à sa manière le cicérone iconoclaste d'une mémoire poétique, alors que la nature ne garde rien. « Que tout dise : Ils ont aimé ! » disait le vers de chute dans « Le lac ». C'est Corbière qui, à sa façon acide et désinvolte, assume cette fonction de rappel, alors même que le sentiment amoureux se désinscrit de tout lieu, excepté le poème. Le revoilà dans le commerce des morts. Guide, gardien et prêtre équivoque d'un anti-culte.

L'éternel « Poète mourant<sup>1</sup> » peut mourir, se résoudre à en finir, sécher ses larmes et laisser évaporer son âme ; il a fait son temps. L'époque ne veut plus des « doux chantres » qui se pressent le cœur à volonté pour en faire jaillir les pleurs. Ce genre de magie élégiaque semble bien révolue, et les contemporains de Corbière peuvent dire de ces éphémères ce que Rimbaud proclame, pour conclure, de Musset, dans sa lettre dite du Voyant : « le beau mort est mort, et désormais, ne nous donnons même plus la peine de le réveiller par nos abomination<sup>2</sup> ! » Ce serait au bilan enregistrer l'acte de décès du poète personnel, après une agonie de presque un siècle.

Le poète s'est dégagé de ces pièges, désencombré des clichés qui lui collaient à la peau. Il est devenu « poète contumace<sup>3</sup> », selon un titre des *Amours jaunes*. C'est « Un jeune qui s'en va ». Ou encore : un fils naturel de Lamartine, si on veut bien lire. Il occupe, dans la société qu'il déserte, la place du mort. C'est un fugitif, un fuyard toutes catégories, tombé sous le coup d'une condamnation obscure – et fatale : une condamnation à mort. Cette fuite implique une redéfinition indéfinie à l'infini de la poésie (« ce qui est le commencement final de l'infini défini par l'indéfini » dit l'épigraphe d'« Épitaphe »). Le poète, en somme, est un « Paria » qui finit sourd. Ou, pour aller plus loin, un « anartiste », suivant le néologisme que propose Jean-Claude Pinson dans sa *Poéthique*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Alphonse de Lamartine, « Le Poète mourant », *Nouvelles Méditations poétiques*, p. 304.

<sup>2</sup> Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871, O. C., p. 348.

<sup>3</sup> Tristan Corbière, « Poète contumace », *Les Amours jaunes*, p. 64.

<sup>4</sup> Jean-Claude Pinson, *Poéthique, une autothéorie*, Champvallon, 2013, p. 76.

« Poète, en dépit de ses vers. / Artiste sans art, – à l'envers<sup>1</sup> », lit-on dans « Épitaphe ». « Foncièrement « négative », écrit Jean-Claude Pinson, la modernité poétique n'échappe pas au cynisme « artiste » (« anartiste »). À l'assentiment lyrique, elle préfère bien souvent l'ironie et la dérision ».

Autoportrait du poète en anartiste, donc, faisant sauter les règles de l'art, ou, aussi bien, en « apoète » : privé des signes de reconnaissance traditionnels, de l'auréole glorieuse, de l'œuvre monumentale. Un éternel désœuvré, qui a pour lieu la poésie telle qu'il la conçoit, c'est-à-dire la contradiction, le paradoxe et l'amphibologie. Elle ne procède que par excès : elle déborde la logique, cherche l'antithèse et se nourrit d'oxymore, « dans un clair rayon de boue<sup>2</sup> ». Le père Hugo, celui d'« Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit<sup>3</sup> », semble périmé. La lumière n'est plus faite qu'avec de la terre terrestre : après la guerre cosmique, le prosaïsme de la matière l'a emporté. Car la machine à antithèses s'emballa et ne réconcilie plus les contraires. Elle ne produit ni équilibre ni harmonie à partir d'oppositions si nombreuses que les textes de Corbière tendent souvent à adopter la forme accumulative de la liste. Corbière habite en ce point intenable de tensions qui le travaillent jusqu'à l'effacer. Car la poésie telle qu'il la pratique est strictement invivable.

Ma pensée est un souffle aride :  
C'est l'air. L'air est à moi partout.  
Et ma parole est l'écho vide  
Qui ne dit rien – et c'est tout.

Cette poétique du non-dire n'a rien gardé de son héritage aérien. Elle revendique, pour tout discours, du vent. Ni instrumentation lyrique du corps, ni vers pneumatiques. Loin d'être concentrée dans un crâne, comme l'eureka d'un cogito, la pensée se répand à l'extérieur : elle est partout, comme le vide. Pas d'expressivité d'un sujet – sa parole n'est qu'un écho, un son second, en retour de quoi ? On ne sait pas. De l'insignifiant, au sens fort de non-sens. Cette parole ne parle pas. Elle s'y refuse. Elle est une pensée du dehors, extérieure à soi, un « écho vide » qui ne renvoie à aucun référent. Pas de message. Nul vouloir-dire individuel ou collectif. Les images aussi ont disparu, pulvérisées par ce « rien dire ». Les arts poétiques que contiennent souvent, ouvertement, les poèmes de Corbière répètent que la poésie est « à plat<sup>4</sup> ».

La figure elle-même du poète se décompose. Comment se décrire, s'il n'est plus un, mais plusieurs, animé sans cesse de mouvements contraires qui font échouer toute logique identificatoire ? D'où le dédoublement et l'évacuation radicale du petit moi lové au centre et abonné à son propre spectacle : lui succède le sens de son instabilité qui empêche toute assignation durable à une quelconque substance. violemment délogé, ce « je » n'est plus personne. Il est trop et pas assez. À l'indétermination du sujet correspond donc la production d'un « ça<sup>5</sup> », qui prend pour exergue, assez comiquement, un « What ? » – en langue étrangère : objet dont on ne sait pas quoi dire, qui ne ressemble à rien ; objet non identifié, conçu par un moi sans identité. « Trop *Soi* pour se pouvoir

---

<sup>1</sup> « Épitaphe », p. 29.

<sup>2</sup> Tristan Corbière, p. 44.

<sup>3</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, VI, 26.

<sup>4</sup> Tristan Corbière, p. 29.

<sup>5</sup> Tristan Corbière, « Ça ? », *Les Amours jaunes*, p. 21.

souffrir », comme dit la fin de « l'Épitaphe ». L'ego se trouve à la fois hypertrophié et annulé. Le lecteur y entend le verbe « souffrir » dans sa polysémie (supporter, pâtir).

Le poème est écrit directement sur la pierre tombale du poète-batracien, cet amphibien de l'amphibologie. Il s'intitule « Épitaphe<sup>1</sup> ». Puisqu'il n'y a plus personne, il faut bien enregistrer cette absence. L'acte de décès est une décision. Cette brève auto-oraison funèbre cherche à évoquer celui qui repose sous les mots. Qui ça ? Difficile à dire : « trop de noms pour avoir un nom ». Les vers jouent sur l'antithèse accélérée, pour broser le portrait d'un être pluriel et foncièrement inadapté, trop changeant et divers pour avoir une « personnalité », « Ressemblant à rien moins qu'à lui », « Incompris... surtout de lui-même ». Ce que désactive ici Corbière, c'est la logique de *l'idem*, comme l'écrit Paul Ricœur, c'est-à-dire ce qui pourrait garantir la reconduction du même dans le temps, d'un faisceau de constantes psychologiques et mnémoniques qui assurerait la continuité du sujet. Le « je » de Corbière ne coïncide jamais avec lui-même : il n'a plus de repère ni de fidélité à soi possible, puisqu'il se dissout dans la durée.

Ce poète est tout entier paradoxal, au point que « ses vers faux furent ses seuls vrais ». Vers faux d'un point de vue métrique ? Ou d'un point de vue éthique ? Le mensonge a-t-il été le seul accès possible au vrai, dans un renversement permanent fait pour donner le vertige ? Ou bien la faute intentionnelle de métrique a-t-elle seule permis de désencombrer la parole, et la brèche dans la normativité des discours a-t-elle su donner lieu, enfin, à une véridiction ? La prolifération des tirets traduit ces diverses tentatives (destinées à échouer, et à souligner cet échec) de raccorder entre elles des facettes trop nombreuses et des pans de soi qui paraissent incompatibles, invraisemblables et pourtant possibles et vrais dans le « bordel de la vie<sup>2</sup> », selon une expression d'Henri Thomas préfaçant *Les Amours jaunes*.

Le bougé remplace le phrasé. Corbière anticipe à plaisir l'impossibilité de tenir un discours sur lui. Il déjoue les étiquettes, les catégories en se rendant irréprésentable. Appelé à se décomposer en terre, le corps du poète tient difficilement ensemble, tant il est dispersé. Tout ça se disloque. C'est un clown hétéroclite, un arlequin cousu de fil blanc, qui ne prétend à rien de plus, rien de mieux. Au bilan, « Ne fut *quelqu'un*, ni quelque chose », ce qui peut s'entendre aussi sur le plan social, étant donné qu'il n'arriva pas à se tailler un nom, et qu'il demeure une impersonne, un poète anonyme.

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

« Sans », « mal », « trop » : les adverbes se chargent de véhiculer cet excès, ce ratage systématique par rapport à la mesure, à la norme. Tomber toujours à côté, pour Corbière, c'est un art. On se souvient que le « presque », l'« un peu », « l'à peu près » et « l'exprès » verlainiens ont regardé eux aussi en direction de la marge et de la demi-teinte. Bref, il y a un trou à la place de son nom.

Cette mort du poète à lui-même est aussi une mort à une ancienne conception de la poésie. Le portrait irréprésentable de ce poète défunt et désinvolte engage un changement d'esthétique radical. Le paradoxe du « cœur sans cœur » ne peut

<sup>1</sup> Tristan Corbière, « Épitaphe », *Les Amours jaunes*, p. 28-30.

<sup>2</sup> Préface d'Henri Thomas, p. 12.



se comprendre qu'à la jonction historique entre lyrisme personnel (affectif, expressif) et lyrisme impersonnel (refroidi, objectif). « Va te coucher, mon cœur, et ne bats plus de l'aile<sup>1</sup> », écrit-il sous un portrait de lui, en 1868. Le cœur n'est plus l'oiseau lyrique qui s'envolait, mais un chien qu'on envoie se coucher. L'envol intérieur aussi bien que l'élévation lyrique renvoient à un scénario éculé qui ne doit plus avoir lieu. « C'était un vrai poète : il n'avait pas de chant ». Ce vers bien connu du « Décourageux », dans son contexte immédiat, peut signifier que le héros n'a pas d'œuvre ; mais dans un contexte d'histoire littéraire, cette affirmation a des implications plus larges, puisqu'elle manifeste la défection du chant lyrique. « Un poème ? – Merci, mais j'ai lavé ma lyre<sup>2</sup>. » Le poète n'est plus un rossignol romantique, mais un « maigre coucou<sup>3</sup> », ou bien il ambitionne, lui-même « écrivain public banal<sup>4</sup> », d'être « le chien d'une fille publique ».

À ce sujet évidé et contradictoire, incapable de dire qui il fut, correspond donc une œuvre innommable, un « ça » qui échappe à toute catégorisation et se tient délibérément en-deçà de la poésie littérairement transmissible. Le poème liminaire intitulé « Ça ? » passe en revue diverses propositions que dénie instantanément le locuteur, soit l'anartiste. Cette dernière est désormais lessivée. Il n'y a poème, dans la section « Ça », que ce qui peut se dire comme non-poème, ou comme anti-poème. C'est ce qui lui donne sa légitimité moderne. Il ne se plie pas même au principe de non-contradiction : « C'est, ou ce n'est pas ça : rien ou quelque chose<sup>5</sup> ». Ce vide est une virtualité laissée à l'appréciation du lecteur, ainsi qu'une ouverture à la vie à la mort, qui « ne connaît pas l'Art<sup>6</sup> ». Par là, le poète « à la question<sup>7</sup> » se déclare radicalement étranger aux codes antérieurs de la poésie (de même, l'étranger de Baudelaire, dans le poème liminaire du *Spleen de Paris*, au fil d'un interrogatoire de la même veine, mettait en échec toute appartenance et toute assignation). Qu'est-ce que cette poésie qui ne chante pas ? L'éloge funèbre du « Décourageux<sup>8</sup> » assume cette phase négative de la poésie. Une lente et inéluctable délyricisation du dire est en cours, et Corbière en fait une double nécessité individuelle et historique. Le poète déchante, comme il l'écrit dans sa reprise parodique d'une fable de La Fontaine, « La Cigale et le Poète<sup>9</sup> » : « Le poète ayant chanté, / Déchanté ».

On voit que l'hypersujet qui va jusqu'à à se pleurer lui-même est dans le même temps, inséparablement, un infrasujet décousu et aphone. Les deux faces s'appellent et s'effacent l'une l'autre. De même que le moi du locuteur, le lecteur s'y perd : il doit lui-même y perdre son moi. Les représentations traditionnelles, le chant lyrique, le poète inspiré, le beau dire, le moi gagé sur l'existence de Dieu, jurent et crient comme de vieilles farces. Corbière s'acharne à désactiver et désarticuler le vieux jeu de la poésie en le reprenant *in articulo mortis*. Ce n'est pas une pose. Car il rend possible, en se chargeant d'incarner dans un « je » pluriel et poreux la concomitance intenable des contraires, une série d'aberrations logiques. La poésie elle-même est, à ce stade, une morte en

<sup>1</sup> Tristan Corbière, « Sous un portrait de Corbière », p. 236.

<sup>2</sup> « ça », p. 21.

<sup>3</sup> Tristan Corbière, « Paria », p. 127.

<sup>4</sup> « La cigale et le poète », p. 205.

<sup>5</sup> p. 22.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Cf. le titre de Jean-Marie Gleize dans l'article qu'il consacre à Corbière, « le lyrisme à la question ».

<sup>8</sup> Tristan Corbière, « Décourageux », p. 97.

<sup>9</sup> Tristan Corbière, « La Cigale et le Poète », p. 205.

très bonne santé. Elle tient à peu de chose, enregistrant les traces ambivalentes d'une « forme de vie » cynique et spectrale, à rebours des conventions sociales et des codifications esthétiques, et procédant, en-deçà de toute grand-messe lyrico-religieuse, à l'enterrement constant de la vie de poète.

Aurélie Foglia, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle