Tristan Corbière, ou l'art sans art de se soustraire

Aurélie Foglia Loiseleur

▶ **To cite this version:**

Aurélie Foglia Loiseleur. Tristan Corbière, ou l'art sans art de se soustraire. colloque d'agrégation Tristan Corbière, universités Paris 3-Paris 4, Nov 2019, PARIS, France. hal-03957714

HAL Id: hal-03957714

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03957714

Submitted on 26 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Tristan Corbière, ou l'art sans art de se soustraire

« Je suis là, mais absent[1] » : dans *Les Amours jaunes,* la poésie de Tristan Corbière s'écrit à voix sourde, en langue de sourd ; écrite pour personne, par quelqu'un qui dit n'être personne. Les mécanismes de la communication sont grippés. Comme on lit dans « Le crapaud », en écho au prélude en ça bémol du recueil, « Ça se tait[2] ». Cette poétique témoigne en effet d'un mélange étrange de présence et de soustraction, le poète en question « se retrouvant partout perdu[3] » ; il est partout donc nulle part, lui qui s'efface alors même qu'il semble s'afficher. Encore ce sujet est-il une fiction détachée de l'autobiographie, qui refuse d'adhérer aux anecdotes du vécu et brouille les pistes afin de se rendre définitivement méconnaissable. Qui est-il, celui-là qui dit « je » ? C'est un personnage en creux, un « il » anonyme et indéfini qui prend ponctuellement la parole en s'énonçant comme un « je », mais pour enrayer et renier d'une façon plus radicale encore les mécanismes et les repères de son identité. « Je suis un étranger[4] » affirme l'épistolier dans « Le poète contumace », en bon héritier de l'étranger baudelairien, doué pour la volatilité seule, dans la rupture de tout lien. « Il était invisible[5] » précise le même texte, comme si ce poète dont il est question parvenait à disparaître de l'espace social – à faire, de son vivant, *comme s'il n'existait pas*.

De quel lieu parle-t-il ? Quel est ce fantôme qui, hantant le texte, vient témoigner de sa propre extinction ? Ces « vies » imaginaires qui traversent *Les Amours jaunes* esquissent un portrait de poète, en même temps qu'elles prennent soin d'en oblitérer les traits : rien de personnel, quand il s'agit plutôt de repasser sur les contours d'un mythe quasi-impossible à incarner, pour devenir l'espace d'un recueil cet autre-que-soi qui s'appelle, précisément, « le poète ». Au « savoir-vivre extrême[6] » fait donc pendant un « savoir-mourir » qui renverse les codes les mieux établis de la participation au monde et du culte lyrique de l'ego. C'est ce que dit aussi ce titre, « Le poète contumace » : le voici condamné à mort *en son absence* ; on l'entend encore, mais la sentence ne l'atteindra pas. Encore est-il « poète muselé[7] », « muet de hurler[8] », tant le silence menace le dispositif organique du corps, et tout autant l'instrument métaphorique, désormais désaccordé, de la poésie lyrique. Rayée du nombre et de la carte, à l'écart d'un corps désaffecté et désencombrée du souci d'être « *quelqu'un*[9] », que devient cette voix qui perce ?

[1] Tristan Corbière, « Rapsodie du sourd », *Les Amours jaunes*, Poésie/Gallimard, Paris, 1973, p. 100.
[2] « Le crapaud », p. 58.
[3] « Épitaphe », p. 29.
[4] « Le poète contumace », p. 67.
[5] *Ibid.*, p. 65.
[6] *Ibid.*, p. 66.
[7] « Rhapsodie du sourd », p. 100.
[8] « Rescousse », p. 75.
[9] « Épitaphe », p. 30.

C'est tout un art de la déprise qui est en jeu. Spécialiste de la pirouette, antidogmatique, antisystématique, Corbière va jusqu'à être antilui-même. Par son refus total de la moindre adhésion, il prend acte de son détachement et de son errance dans un monde qui n'est plus le monde lyrique, harmonieux et chanteur des premiers romantiques, loin de là ; au contraire, il crie l'*ex-communication* dont il est victime, et qu'il revendique. Il ne cesse de placer l'écriture du poème sous le signe d'une lente et inéluctable désinscription. Les rapports avec les autres, au lieu d'être naturels, deviennent lâches et difficiles. Le rapport à soi, « Lui, ce viveur vécu, revenant égaré[1] », l'est aussi, affectant de de façon radicale et transformant sans reste son rapport à la poésie. Ce faisant, il ne peut qu'ironiser à outrance l'ancienne égologie romantique dont il cultive une dernière fois les codes, dans un geste aussi mélancolique qu'iconoclaste. Corbière invite à écouter ce chant empêché, obsédant et mortifère : tel le crapaud sous sa pierre, il entonne le cantique monocorde de son propre enterrement. Touche-t-il donc, en prophète grotesque, à la fin de la poésie ? Lui qui non-chante avec ce qu'il appelle, lucidement, sa « voix pire[2] » ?

Une « poésie malgré »

Il semblerait bien que, par la posture énonciative qu'il choisit, aussi marginale (sur le plan social) que spectrale (sur le plan ontologique), Corbière ne cesse de désigner, dans un geste de triomphe amer, une mort à soi qui marque aussi la péremption d'une certaine poétique lyrique. Il y a dans ses poèmes, extrême, une jouissance à se saborder. Ce « Poète sauvage[3] » se lance dans la défense et illustration d'une poésie « apoétique », ou « impoétique ». Elle se fonde sur des choix ouvertement inesthétiques, qui tiennent de la parodie, du sarcasme ou du grincement. Il est un « Artiste sans art, – à l'envers[4] » : son autodéfinition n'est formulable ni recevable dans sa positivité (lui qui se dérobe à toute image arrêtée) qu'à condition d'activer et de généraliser une logique du *renversement*. Ce parti pris provocateur implique la remise en cause radicale de nombreux articles de foi des poétiques antérieures. Corbière pratique, parmi les premiers, ce que le poète contemporain Jude Stéfan appelle une « poésie malgré[5] ».

C'est pourquoi le jeu de massacre est de rigueur. S'il écrit, c'est qu'il écrit *contre* : écrire des vers, aligner militairement un sonnet[6], comme dans « I Sonnet, avec la manière de s'en servir », d'accord, mais à condition de faire le choix du contrepied – et du pied de nez. Dans un geste à la fois potache et magistral, Corbière y procède à la surdétermination – métrique, littérale, sémantique – de la forme, dans un geste critique qui semble moquer par anticipation la machinerie lourde du textualisme et du structuralisme à venir. En

[1] « Le poète contumace », p. 65. On trouve aussi, un peu plus loin dans le même poème : « je ne suis qu'un gâteux revenant » (p. 67).
[2] « Rescousse », p. 75.
[3] « Le poète contumace », p. 65.
[4] « Épitaphe », p. 29.
[5] Cette formule figure sur la quatrième de couverture de *Stances*, et reprend une interview de Jude Stéfan avec Eric Audinet pour le journal *Sud-Ouest* (24 mars 1985). On la trouve reprise en titre d'un ouvrage critique, *Jude Stéfan ; poète-malgré*, sous la direction de Christine Van Rogger Andreucci, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2000.
[6] Cf. « I Sonnet, avec la manière de s'en servir », p. 39-40.

fournissant le mode d'emploi d'une métrique savante qui, historiquement, touche à sa date de péremption, il se montre capable de renvoyer ce formalisme virtuose au vide de toute structure préexistante, et, dans un dernier feu d'artifice aussi scolaire qu'ironique, apporte la preuve éclatante de sa propre liberté. Une telle poésie « sauvage » n'est pas inculte, au contraire : elle attente au mieux connu en se retournant contre ses pratiques les plus canoniques. Dans ses *Poètes maudits*, Verlaine évoque Corbière comme « le Dédaigneux et le Railleur de tout et de tous y compris de lui-même[1] ». Cette façon de recourir au second degré traduit la distance par rapport aux certitudes et aux normes les mieux établies : l'ironie s'exerce aussi bien à l'égard de la littérature (qui devient littérature au second degré, c'est-à-dire littérature de la littérature) qu'à l'égard du pauvre « moi », réflexivement mis à mal dans son essentialité.

L'écriture de Corbière se place en effet sous le signe d'une *malé-diction* moderne, qui touche à l'incapacité de se saisir de soi par un langage adéquat. Les logiques antérieures de la confidence et de l'épanchement se trouvent désactivées, de même que l'instrument du moi est complètement désaccordé. Jean-Marie Gleize, commentant « Un jeune qui s'en va », note que cette agonie vécue en direct par le locuteur, et à travers lui le lecteur, revient indissociablement à un rite d'enterrement de la poésie : « 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)[2] ». Ce poète mourant se met à incarner l'histoire de la poésie dont il fait son deuil, dans un aveu de dépendance qui se veut dans le même temps un geste violent de refus et de rejet. Rien ne résiste à ce travail de sape : surtout pas l'ancienne sentimentalité lyrique, dont on ne peut que rire jaune, dans cette continuation grinçante des *Amours.* Car Corbière ronsardise à l'envers. « C'est la mâle-mort de l'amour ici[3] ». Tous les *topoi* courtois et lyriques sont jugés rétrogrades, déplacés et révoqués dès qu'ils affleurent. De là, le recueil tout entier est placé sous le signe symbolique de la désunion, qui sévit d'abord à l'intérieur même du moi. Tristan le triste sire, l'inconsolé, déshérité de ses modèles, le prince de nulle part à l'identité abolie, serait alors l'un des premiers représentants d'une modernité négative.

En ce sens aussi, « I Sonnet, avec la manière de s'en venir[4] », peut être lu comme une machine de guerre anti-lyrique, qui mobilise l'art du contrepoint. Le mélange lexical loufoque entre l'antique (le « Pinde ») et le moderne (le « *railway* »), entre le « poétique » et le scientifique (la rime « forme » / « chloroforme »), anesthésie toute la tradition poétique, y compris les tentatives récentes d'attenter à la vieille « langue des dieux » en y mêlant des termes techniques[5]. Ce « télégramme sacré » s'achève sur un début d'invocation burlesque, aussitôt rappelé à l'ordre par le scripteur : « Ô lyre ! ô délire ! Ô… » – Sonnet – attention ! » Corbière reprend ici, entre guillemets, une rime topique de la poésie antérieure, « lyre » et « délire », laquelle renvoie à la théorie de

[1] Paul Verlaine, « Tristan Corbière », *Les Poètes maudits*, *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1972, p. 639.
[2] Jean-Marie Gleize, « Tristan Corbière », « Le Lyrisme à la question », *Poésie et Figuration*, Seuil, 1983, p. 107.
[3] « Fleur d'art », p. 62.
[4] « I Sonnet, avec la manière de s'en servir », p. 39-40.
[5] Notons que Corbière intitule l'un des poèmes de son recueil « Steam-Boat » (p. 41), qui relève du même tic d'anglicisme moderniste.

l'enthousiasme, et fait entendre la double exclamation stéréotypée du poète inspiré. Le procès du romantisme se déroule en acte, dans cette « exécution » du poème : la contrainte formelle aussitôt l'interrompt dans son élan, empêchant tout débordement ; lui coupe le souffle, ou le sifflet, pour rappeler à la place la loi de fer du décompte syllabique. Cette écriture elliptique permet ainsi de neutraliser tout épanchement d'une subjectivité dont les marques sont en train de disparaître. Car le « je » qui se décrivait à l'œuvre, en train d'appliquer docilement le mode d'emploi arithmétique du sonnet (« « Je pose », « Je procède »), se trouve évacué au vers de chute par une écriture impersonnelle. À la double évocation pressée, dans le premier hémistiche, répondent, en écho, dans le second, deux notations nominales hachées qui visent à refroidir l'ardeur du cri lyrique, en creusant ironiquement avec lui, par un principe de symétrie inversée, la distance critique de la maîtrise formelle ; toute efficace qu'elle est (c'est bien, à la fin, un sonnet régulier[1]), cette dernière broie le moi dans son expressivité et tourne à vide. Au bilan, cette technique si bien rôdée de l'adition (syllabique) aboutit à une soustraction fondamentale, puisque le « je » qui procède au poème finit par disparaître complètement dans sa propre mise en scène.

En effet, Corbière met « le lyrisme à la question », comme le souligne le titre de Jean-Marie Gleize. C'est-à-dire qu'il l'interroge, mais aussi et surtout qu'il le torture, qu'il en enregistre le martyre sans cesse reconduit de poème en poème. En ce sens, Corbière pratique désormais, à rebours des grands modèles incontournables et sus par cœur en même temps qu'il les juge caducs (Lamartine, Musset, Hugo, Baudelaire, Murger, etc.), un *lyrisme cynique*, lequel implique une véritable posture esthétique, voire philosophique, par son goût du mordant, du dénuement, de la démystification tous azimuts. Sa pensée de la poésie reste inséparable d'une façon de vivre (ou de survivre) et de voir le monde. Les pratiques héritées sont toujours vivaces, ou disons subsistantes, mais dorénavant inopérantes : inaptes à rendre compte du réel, dans ses brisures et ses béances, ses blessures et ses errements. Elles font toujours référence, mais servent de repoussoirs à la critique et à la parodie. Serge Meitinger entre autres a étudié ces techniques de superpositions et cette pratique du décalque[2], de sorte que les « réécritures » que pratique Corbière tournent souvent aux « désécritures[3] » : « Hugo et surtout Baudelaire ont droit à ce traitement particulier qui à partir d'un poème donné et généralement consacré par le goût du temps, produit en « corbiérien pur » un tout autre texte marqué de la personnalité de son auteur mais qui n'est reste pas moins *à lire en regard du premier* comme son (mauvais) double. » La littérature antérieure revient, mais sous la forme de « renvois ». Pratiquée au second degré, elle fait l'objet de dédoublements grinçants, comme si la marque « personnelle » de l'auteur ne pouvait plus se donner à lire que dans la distorsion du texte d'autrui.

Ainsi, Corbière met en avant son inadaptation totale à la vie productive, amoureuse et maritale, sorte de mort-vivant qui reste en sursis, toujours rejeté au bord de la vie économique et sociale, sans frayer non plus avec la scène littéraire : mourir l'épuise, lui qui se dit « Fini, mais ne sachant finir » (dans « Épitaphe »). « S'il vit, c'est par oubli[4] ». Oui, le poète n'a plus d'autre métier

[1] On se souviendra que « Le crapaud » se présente comme un sonnet *inversé.*
[2] Serge Meitinger, « L'ironie antiromantique de Tristan Corbière », *Littérature*, 1983, n° 51, p. 45.
[3] *Ibid.*, p. 58.
[4] « Épitaphe », p. 28.

que mourir. « Brossant de lui un portrait physique négatif, il se peint non sans complaisance comme un marginal cultivant sa différence, un zombie hésitant entre la vie et la mort[1] », écrit François Rannou. Le poète plaide pour la désappartenance et le repli. Il s'exclut lui-même de la logique des vivants comme des écrivants. Les titres condensent cette posture : « Paria », « Poète contumace », « Bonsoir ». Certes, quelqu'un continue à dire « je ». Mais le poète qui semblait s'exposer en personne ne cesse en fait de se congédier lui-même, de façon à mettre à mal la notion classique de sujet, ce qui ne manque pas d'avoir un effet explosif sur la définition antérieure de la poésie.

Rapsodie du sujet

On pourrait remarquer tout d'abord que Corbière ne cesse de faire surgir des personnages de poésie qui ne sont ni tout à fait lui-même ni tout à fait un autre. Ce sont des entités indéfinissables, des figures[2], des fonctions, des cadavres en puissance, des êtres détachés de leurs corps comme des fantômes par anticipation. Poème après poème, le lecteur rencontre cette troisième personne du singulier, ce « il » par défaut, insituable, ou ce « je » désactivé, qui paresse avec ardeur et qui exploite les ressources de la porosité et de son néant d'être en changeant plus ou moins de peau quand il veut. Par conséquent, dans ce type d'emploi inédit, les pronoms personnels, « il », « je », encore plus peut-être qu'un simple « on », doivent être perçus comme des pronoms impersonnels, ou plus encore des pronoms dépersonnalisants, qui vident l'identité de ce quelqu'un de tout contenu, en même temps qu'ils le désignent.

Ces figurations antilyriques renvoient à des postures, ou des « poses », que l'auteur assume ou pas : « C'est naïvement une impudente *pose*[3] ». Certes, il a signé le recueil de son « humble nom d'auteur » (« mais j'ai mis là mon humble nom d'auteur[4] ») ; pour quelqu'un qui jouit de l'anonymat, c'est presque une erreur, réparable seulement parce que son livre, il le sait, n'aura de toute façon aucun écho. Mais pour autant, il se détache de ces avatars de poètes, questionnés et tenus à distance par la conscience aiguë qu'il a d'un « rôle » à jouer. Le texte est une scène où passent le poète banalisé et tué par la gloire, le « poète contumace », qui se décrit « à l'état légendaire[5] », le « Découragеux », le « paria », etc. Qui dit « je » ? Plus que d'une instance unique, il s'agirait plutôt d'une polyphonie équivoque, qui renvoie à la dislocation et à la diffraction de l'identité. Le dispositif même, dans « Le poète contumace », traduit cette étrange passation de parole, où, à la description d'un « Il-poète », succède sa confession testamentaire, en première personne, à une femme aimée (« C'est à toi que je fis mes adieux à la vie[6] »), comme si un document biographique était inclus dans la structure-cadre du poème. Le poème inclurait donc la pièce d'archive, ce qui ne manque pas d'ironiser la solennité pathétique de la lettre d'adieu avant la

[1] François Rannou ch IV « Le désarroi identitaire », *De Corbière à Tristan*, Les Amours jaunes : *une quête de l'identité*, Paris, Champion, 2006, p. 233.
[2] Cf. *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 2001.
[3] « Ça », p. 22.
[4] *Ibid.*
[5] « Le poète contumace », p. 66.
[6] *Ibid.*, p. 67.

résolution au suicide, ce grand scénario romantique abondamment illustré par un Werther, un René ou un Chatterton, sans compter leurs innombrables imitateurs.

Bien plus, cette instance énonciative se fait passer pour la voix d'un mort, « je ne suis qu'un gâteux revenant[1] », jonglant avec deux *topoi* parmi les plus puissants de la culture occidentale, la résurrection christique (sur le plan religieux) et la voix d'outre-tombe (sur le plan littéraire, ce qui constitue une dernière façon, désacralisée, d'avoir accès à un au-delà). Ce n'est qu'un jeu, un exercice de la mort feinte, rhétorique, qu'on aurait le plus grand tort de prendre au sérieux : à la fin, seule sa lampe « se mourait[2] » ; il se contente de déchirer sa feuille en riant et d'en jeter « les petits morceaux blancs » par la fenêtre. Le papier pourrait passer pour une métaphore visuelle du sujet, dont les lambeaux restés vierges apparaissent voués, sans drame, à cette pure extériorité. Le retour au réel, abrupt, efface la déclaration d'amour posthume, et le fantôme mis en pièce se dissipe dans « la brume » « comme un vol de goëlands[3] ».

Le « je » se sait acteur, capable de prendre « une expression bouffonne et égarée au possible », suivant le mot de Rimbaud dans *Une saison en enfer*. Quand il semblerait que le « Pauvre garçon[4] » soit mort, la question se pose : « Aurait-il donc trop pris au sérieux son rôle ? » Le « poète contumace », lui, s'était bien gardé de commettre une telle faute. Dans l'enfer familier de Corbière, la « rapsodie[5] », qui implique le dé/cousu, est faite de « raccrocs[6] », qui en déclinent une version plus violente, clownesque et saccadée, sans rechercher les raccords. Aussi joue-t-il l'agression plutôt que la pacification. Qui est l'homme de « Bonsoir » ? Est-il, comme le laisse penser la conjonction de coordination « donc », qui le relie au poème précédent, « Déclin[7] », celui qui a eu du succès, qui a connu la gloire, c'est-à-dire, dans le nouveau dictionnaire corbiérien, une métamorphose qui l'a définitivement aliéné ? « Ses chants… – C'était d'un autre ; il ne les a pas lus ». On peut donc glisser hors de sa propre vie, devenir autre au point de n'avoir jamais été lecteur de textes dont on a pourtant été l'auteur. Dans « Le poète contumace », le locuteur s'écrie, comme s'il avait pu se quitter et qu'il était surpris de se retrouver, dans un corps étranger qu'il devrait de nouveau hanter et habiter : « Oui, j'ai beau me palper, c'est moi[8] ! » Et plus loin il insiste, dans une quête dont il demeure lui-même le seul objet : « je me suis demandé », « je me demande encor ». Rien de la scène de reconnaissance, comme dans les comédies de Molière. Sujet au dédoublement, il s'attend lui-même, inlassablement, dans des séries de rendez-vous manqués, au lieu de la classique coïncidence avec soi.

Évelyne Grosman a mis en avant le processus de « défiguration[9] » qui attente à l'image de certains écrivains du XXème siècle ainsi qu'à la stabilité des oppositions traditionnelles qui régissent le sens et l'art, ce qui lui permet de décrire les gestes d'un « nouvel iconoclasme ». Dans le cas de Corbière, la « figure » moderne du poète se défait littéralement. Le mécanisme de l'identité est mis à mal : il ne s'agit plus de se ressembler, mais de se dissembler, en

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 70.
[3] *Ibid.*
[4] « Pauvre garçon », p. 62.
[5] Cf. « Rapsodie du sourd », p. 99.
[6] Cf. « C'est un coup de raccroc », p. 22 ; *cf.* aussi le titre de section « « Raccrocs », p. 89.
[7] « Déclin », p. 63.
[8] « Le poète contumace », p. 67.
[9] Évelyne Grossman, *La défiguration, Artaud, Beckett, Michaux*, Les éditions de Minuit, 2004.

s'installant au point intenable de la contradiction toujours recommencée. Ainsi, la figure de style favorite de Corbière, c'est l'*amphibologie*, qui appelle le choc des contraires, forcés cependant de coexister, syntaxiquement et dans la vie. Une telle poétique en dents de scie prend un malin plaisir à se contredire sans cesse, ce qui attente à la crédibilité du « je », mais aussi, au bout du compte, à son substrat même, tant il devient un « mélange adultère de tout », aléatoire et *altéré.* « Je ne m'aime ni ne me hais[1] » : cette instance refuse d'adhérer à soi, dans une suspension d'empathie qui rompt les attaches affectives à l'ego, ainsi que de produire un certain nombre de discours univoques qui permettraient d'esquisser son portrait.

Comment donc, à ce stade, se représenter encore un sujet stable ? Ces séries de tensions irrésolues justifient une affirmation et son contraire : le vrai ne tient pas dans une réfutation, mais dans un entre-deux qui déstabilise et détruit sans merci la représentation traditionnelle du moi, oscillant et mis en sommeil dans le « Crépuscule flottant de *l'Être ou n'Être pas*[2] ». Rejouant Hamlet dans cette reprise shakespearienne, le sujet se tient à la limite ultime de son propre anéantissement, et c'est de là seulement qu'il peut encore parler. Ainsi, Corbière ne coordonne pas différents éléments pour les faire tenir ensemble, dans une alliance improbable et pourtant réalisée des contraires. L'équilibrisme n'est pas son fort. L'oxymore chez lui entretient une tension toujours réactivée, dans une constante entreprise de démolition de ce qu'il énonce. La confrontation heurtée ne se résout pas. Ce faisant, il ne cesse de revenir sur l'invention poétique d'une sorte d'imposture, en cultivant l'impossibilité logique, et en se faisant la somme de ses propres incompatibilités.

Le « je » n'est pas sain, ni solide, ni viable, ni ne s'offre à la connaissance du lecteur. Au contraire, il désamorce sans cesse sa propre représentation et s'effondre sur lui-même. Les confidences qu'il glisse risquent aussitôt de verser dans la fiction. Car, on s'en aperçoit vite, le terrain autobiographique n'est pas sûr : malgré sa surface lisse, il est aussi mouvant et profond que la mer. Corbière s'invente des vies de rechange. Son identité, il la fabrique dans la distance, plutôt que de sombrer avec complaisance dans l'anecdote. La guerre à « l'autolâtrie », déclarée avec colère par Leconte de Lisle dans la préface des *Poèmes antiques*[3], continue ici à faire rage. Comment se défaire de « l'existence qui colle », suivant une expression de « Liberta[4] » ? Comment se « déshabiller de la vie[5] » ? Les poèmes mettent en scène, dans des gestes rageurs qui sont autant de petits rituels d'exécution sans conséquences, la théâtralité inhérente à ce moi vague et vagabond, qui s'offre le spectacle de sa propre mascarade. Enveloppe vide, ce « je » insubstantiel apparaît creux et pluriel. Il se fissure et se fragmente sans cesse. Bref, le poète pratique l'arlequinade (lui, cet « arlequin-ragoût[6] »), et peine à rassembler ses propres morceaux. Comme fait le « poète contumace » à la fin avec sa feuille de papier, nous l'avons vu, il se déchire lui-même et jette par la fenêtre les « petits morceaux blancs[7] » qui composaient son être, essentiellement volatile. Le recueil relève de la même veine : fragmentaire,

[1] « Paria », p. 129.
[2] « Litanie du sommeil », p. 106.
[3] Leconte de Lisle, préface des *Poèmes antiques*, édition de Claudine Gothot-Mersch, *Poésie/*Gallimard, Paris, Gallimard, 1994.
[4] « Liberta », p. 124.
[5] « Un jeune qui s'en va », p. 55.
[6] « Épitaphe », p. 28.
[7] « Le poète contumace », p. 70.

disparate, il interroge sa propre cohérence sans la reconstituer artificiellement, se contentant d'exhiber ce « ça » qui singe Shakespeare, et reste réfractaire à toute tentative de lissage. Comme le souligne Henri Thomas dans *Tristan le dépossédé*, « La violence faite à soi-même, c'est ici le refus d'être autre chose que *ça*, et cette volonté ne revient pas, ce qui serait vieille rhétorique, à faire de nécessité vertu, et de vertu bel canto[1] ».

Ce qu'on pourrait donc appeler le *syndrome de Corbière*, à ce moment précis de la littérature, c'est un réflexe de la désidentification à outrance. L'affirmation autobiographique n'est admise que dans la mesure où elle constitue en soi une fuite et désigne avec insistance le lieu d'une indispensable *désertion*. La poésie décrit alors à la fois l'espace du contre-pied et le terrain d'une guerre, dans une révolte personnelle qui est aussi, de façon symptomatique, une revendication d'époque, portée par tous, ou en tous cas par nombre de ses contemporains. Cet espace d'abord polémique est parcouru et corrodé par l'ironie, qui agit sur lui comme un ensemble de propriétés chimiques. Voilà un combat au cours duquel Corbière est à la fois le gagnant et le perdant, en authentique bourreau de lui-même. En effet, l'un de ses gestes les plus radicaux et réitérés consiste à s'opérer mourant du lyrisme romantique[2].

L'art du « savoir-mourir »

Quelles opérations ? Pour quelle vivisection ? Corbière se livre à l'exercice dangereux d'anatomiser la poésie. Il coupe court. Il donne le mode d'emploi pour éviter l'épanchement et faire grincer tous les violons de l'harmonie. Au bilan, « Ne fut *quelqu'un*, ni quelque chose », ce qui peut s'entendre d'abord sur le plan social, étant donné qu'il n'arriva pas à se tailler un nom – et on sait à quel point il tire à bout portant pour dégonfler la vieille mythologie de la « gloire[3] » ; mais c'est surtout qu'il demeure une *impersonne*, un poète anonyme. Il fut (au passé simple, temps du révolu) celui qui eut « trop de noms pour avoir un nom[4] », de sorte que la prolifération met en échec l'opérateur identitaire qu'est le nom. La tournure négative, répétée, « Ne fut *quelqu'un*, ni quelque chose », oscillant entre l'humain et sa réification, martèle cette évidence : celle d'un évidement, d'un échec qui est au bout du compte son seul succès, comme si le sujet s'était travaillé jusqu'à se nier lui-même, au point de s'être soustrait aux carcans de la vie commune, et allégé du poids d'avoir à être soi. Cette impersonnalisation du sujet poétique va de pair avec la délyricisation du dire dont témoigne la poétique de Corbière, et plus largement, pour la remettre brièvement en perspective dans l'histoire littéraire, qui marque toute la scène de la poésie française à la fin du XIXème siècle.

Car au fond, Corbière est arrivé à n'être personne, cet art. Ou mieux encore : il se trouve qu'enfin *il est personne*, cette voix qui n'est plus assignée à aucun vécu, qui ne renvoie à nul homme en particulier, et qui pourtant parle.

[1] Henri Thomas, *Tristan le dépossédé*, Gallimard, Paris, 1972, p. 23.
[2] Serge Meitinger parle à ce sujet d'une « déromantisation concrète » (« L'ironie antiromantique de Tristan Corbière », *op. cit.*, p. 47).
[3] « Déclin », p. 63.
[4] « Épitaphe », p. 29.

Ci-gît, – cœur sans cœur, mal planté,
Trop réussi, – comme *raté*[1].

Servant de chute à « Épitaphe », ce paradoxe du « cœur sans cœur » ne peut se comprendre qu'à la jonction historique entre lyrisme personnel (affectif, expressif) et lyrisme impersonnel (refroidi, objectif). Le poète y perd son organe vital. « Va te coucher, mon cœur, et ne bats plus de l'aile[2] », écrit-il sous un portrait de lui, en 1868. L'envol intérieur aussi bien que l'élévation lyrique renvoient à un scénario éculé qui ne peut plus avoir lieu. De même, le rossignol lyrique qui déchante ne peut que déchoir (dans la boue). Rossignol il y a, mais il n'est plus que la périphrase qui dit le crapaud[3]. Cette parole refuse de s'illusionner davantage sur ses pauvres magies : plus d'ivresse ni de « divine symphonie ». Son seul art, c'est de cracher un cri. On entendra aussi les « rossignols d'ouragans[4] » et leurs « sanglots de chats-huants », qui traduisent à quel point ce chant fait rage, dans un déchaînement élémentaire qui couvre et casse tout musicalité. « *Ce fut un vrai poète : Il n'avait pas de chant*[5] ». Le « sans chant », dans ce vers formulaire, décèle et définit le vrai poète. Ce paradoxe n'est pas seulement une boutade en l'air. Selon Corbière, la privation est un plus, l'absence de musicalité un critère déterminant. Sans plus cultiver la moindre mélodie, le batracien tient la note de la monotonie. Il appartient bien alors à l'espèce menacée et menaçante des poètes en voie d'extinction. Il souffre d'une maladie à la mort : à poète exsangue, chant exténué.

Mettons donc un moi postromantique qui ne capte à contrecœur, dans le miroir du poème, que les indices de sa propre diffraction. Il en résulte, en retour, une pulvérisation des poèmes, qui adoptent la même logique disjonctive. Les hachures des tirets seraient ces traits d'union impuissants à tenir ensemble, comme ce moi conflictuel, un réel qui échappe et s'éparpille. Corbière incise la langue. Bref, le « je » ne s'affirme qu'en s'effaçant. C'est, un peu comme le locuteur de Lautréamont, un « je »-océan, labile et fuyant, qui se donne à voir tout en se dérobant, changeant de nom et de forme et s'hybridant, non pas sur le mode du monstre, dans le cas Corbière, mais plutôt dans l'élaboration d'un sujet vide, d'une vacance centrale, qui n'entraîne, par ses pratiques discrètes, volontiers tournées vers l'autodérision, ni thrène ni mausolée.

Car le moi, cette voix qui décline comiquement sa propre épitaphe, est une tombe. Dans *Tristan Corbière, ou les voix de la corbière*, Hugues Laroche signale la paronymie entre le patronyme du poète, « Corbière », et le « corbillard », tandis que Jean-Marie Gleize décompose (comme organiquement) le nom même de « Corbière » en « corps-bière ». Le titre même du poème « Épitaphe » dit le jeu d'une écriture anthume avec cette voix d'outre-tombe qui se fait fort de rédiger sa propre chronique nécrologique : « Il se tua d'ardeur, ou mourut de paresse[6] ». Autant dire que tout contribue à perpétuer la mise à mort du moi, comme le pointe Hugues Laroche dans « Le moi vide de l'énonciation » : « Le livre-tombe sert de point de départ. Comprenons que les nombreuses tombes du recueil le désignent métaphoriquement, liant de la sorte l'écriture et la mort. Cette tombe est pourtant destinée à rester une enveloppe

[1] *Ibid.*, p. 30.
[2] Tristan Corbière, « Sous un portrait de Corbière », p. 236.
[3] « Le crapaud », p. 58.
[4] « Le poète contumace », p. 68.
[5] « Découragueux », p. 97.
[6] « Épitaphe », p. 28.

vide : le moi n'a pas assez de corps pour nécessiter un tel monument. Même vivant, il n'existe pas. Il ne cesse de revendiquer son absence, son insignifiance : « ne fut *quelqu'un* ni quelque chose », « Rien ne m'a rien laissé », « Je suis là mais absent ». Il est celui qui ne fait rien et qui ne veut rien faire : il pratique le « farniente » avec un plaisir provocateur[1]. » Désœuvré, sans fonction dans la société, l'écrivain y devient une sorte de fusible.

Une redéfinition indéfinie à l'infini de la poésie[2]

Cette fuite en avant et hors de soi que met en œuvre Corbière 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.

> 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[3].

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. « C'est tout », c'est-à-dire que ce n'est « rien ». Loin d'être concentrée dans un crâne, comme l'eurêka 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. Le poète non-chante, et dit qu'il le fait. Les arts poétiques que contiennent souvent, ouvertement, les poèmes de Corbière répètent que la poésie est « à plat ».

La voix détachée de l'ego est désormais impersonnelle. La sortie du lyrisme personnel tel que le pratiquaient les romantiques marque la sortie du piège identitaire. Les poètes postpersonnels reprennent cette intuition et la radicalisent, comme s'il fallait que la personne de l'auteur disparaisse et qu'une œuvre soit toujours un peu son tombeau pour qu'elle accède à sa propre polysémie. Alors que la fonction première de l'écriture était de conjurer la mort, « notre culture l'a métamorphosée, remarque Michel Foucault dans sa conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? », en 1969[4] : l'écriture est maintenant liée liée au sacrifice, au sacrifice même de la vie ; effacement volontaire qui n'a pas à être représenté dans les livres, puisqu'il est accompli dans l'existence même de l'écrivain. L'œuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur ». Il ne s'agit plus d'exorciser la mort en la thématisant dans des récits, ni en la niant par la promesse d'une postérité, de l'éternisation du nom par la gloire ; parce qu'elle a

[1] Hugues Laroche, *Tristan Corbière, ou les voix de la corbière*, Presses universitaire de Vincennes, Saint-Denis, 1997, p. 110.
[2] Cette formule fait écho à l'amphigouri voulu d' « Épitaphe », « ce qui est le commencement final de l'infini défini par l'indéfini » (p. 28).
[3] « Paria », p. 128.
[4] Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits, 1945-1988*, NRF, Gallimard, 1994, p. 793.

fini par inverser ses propres codes, la littérature moderne donne la mort à son auteur – elle y procède désormais en acte, revenant à ce rituel.

Ce refus de toute transcendance est aussi une façon de ramener le « je », « avec un plomb dans l'aile[1] », à la raison du réel : à la terre, à la boue, à la pierre, à la nuit. Le ciel lyrique du rossignol, ouvert à toutes les effusions religieuses, est bien loin : quoi de plus terre-à-terre que le cri du crapaud, émanation sous la « pierre » de cette voix d'en bas ? Dans ce monde désacralisé, la mort même a perdu son aura mystique, et l'homme n'est même plus un dieu pour lui-même. Il n'y a personne. De ce fait, tout est décapé, et les choses peuvent apparaître sous un nouveau jour. C'est ce qui fait que Corbière est peintre, et qu'il a déblayé la représentation du monde de ses oripeaux romantiques pour donner lieu à « la reconnaissance du *réel* » : « De même qu'à la naissance de la nouvelle peinture, écrit Tristan Tsara[2], le souci de vérité de Courbet et de Manet est en réaction contre le romantisme, Corbière a rejeté les chimères romantiques pour trouver dans la reconnaissance du *réel*, à chaque moment actualisé, un aliment souvent amer, mais toujours juste et sensé. »

Quand il formule cette proposition, Tsara lit, dans les gestes de Corbière, l'équivalent en poésie d'un retour pictural au réel tel que le voulut par exemple Courbet, en les restituant à leur contexte historique : le parallèle semble d'autant plus autorisé par ce refus quasi-simultané qu'opposent les deux arts aux codes antérieurs, vers l'invention d'autre chose. L'opérateur principal, selon Tsara, c'est donc le congédiement du romantisme et de ses « chimères », qui ne servaient qu'à voiler le réel. Si ces revendications nouvelles naissent d'une polémique contre un certain type d'héritage, elles se trouvent au principe d'une poétique corrosive, qui attente à toute forme esthétique, ontologique et théologique d'essentialité et de stabilité. Une révolution est à l'œuvre dans la représentation du réel : il s'agit avant tout de changer le regard, et la manière, en poésie comme en peinture. Rétrospectivement, l'atteinte aux anciens modèles, qui peut se produire sur le mode de l'attentat et recherche le scandale, peut ainsi être relue comme un geste d'utilité publique, qui donne accès à une nouvelle appréhension du réel, par l'invention de ce qui est.

On a vu à l'œuvre le travail démystificateur de Corbière, pris parfois d'une sorte d'hystérisation des motifs, désignant des places et des formes vacantes, que soient visés le cadre hyper-contraignant du sonnet ou la volatilité énonciative du sujet lyrique. Comme le moi, l'alexandrin, le sonnet ou autres formes fixes sont du vide, du vent, rien. La subjectivité est mise à mal ou en sourdine, et les mécanismes prosodiques, exhibés, démontés, dissous, demeurent la proie d'une négativité à l'œuvre. Reste à savoir ce qui apparaît, enfin, quand le carcan de la forme se transforme en matrice ludique, et quand le moi renonce à ses mises à nu. Toute présence et toute affirmation ne peuvent que venir *s'inscrire en creux*, dans l'ironisation des normes reçues et le refus de toute adhésion. Mais sans doute Corbière revendique-t-il dans le même temps la recherche d'une nouvelle poéticité du réel, alors même que les brèches qu'il pratique dans la langue et les représentations du monde rendent possible ce type d'épiphanies toute matérialistes. Le déblaiement sans relâche auquel procède Corbière se fait alors au profit de cette « reconnaissance du *réel* », inaliénable, qui permet le poème.

[1] « Le poète contumace », p. 65.
[2] Tristan Tzara, *Tristan Corbière et les limites du cri*, préface pour *Les Amours jaunes*, Paris, Club français du livre, collection « Poésie, N° 8 », 30 septembre 1950, non paginée.

Aurélie Foglia
Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle