

Pascal RANNOU, article publié dans les actes du 1^{er} colloque de l'Association Internationale de Stylistique, *StylistiqueS ?*, Laurence Bougault et Judith Wulf (coord.), Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010, p. 309 et *sq.* ISBN : 978-2753510548.

Les Amours jaunes de Tristan Corbière : une stylistique du palimpseste

C'est en 1883 que Verlaine fit découvrir aux lecteurs de la revue *Lutèce* le recueil étonnant d'un poète mort à trente ans seulement en 1875 : *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière sortaient de l'oubli pour gagner une certaine notoriété, qui restera toutefois limitée jusqu'aux années 1960. La dignité de « poète maudit », dont Verlaine avait drapé Corbière, est en effet juste et aliénante. Qu'un poète meure inconnu à trente ans justifie l'étiquette. Mais celle-ci l'enferme aussi durablement dans un ghetto où il côtoie marginaux et excentriques, asociaux, trublions de la littérature dont ils sont les poils à gratter, mais qui ne peuvent prétendre au Panthéon où trônent les grands, comme Mallarmé, qui a heureusement échappé à la malédiction verlainienne de son vivant.

Le fait d'être né et mort à Morlaix n'arrange pas les choses. La critique française est souvent parisienne, et ne comprend pas toujours qu'on puisse bâtir une œuvre en dehors de son périmètre géographique. Si Corbière est considéré comme un bon poète, on minimisera ce que la Bretagne a pu apporter à son inspiration. Si on le considère comme mineur, ce sera souvent à cause de ses origines : on attribue alors la dissonance de sa langue poétique à celle qu'il a entendue dans sa province. Albert Thibaudet, dans sa célèbre *Histoire de la littérature française*, estime ainsi que Corbière « fabrique sa langue avec des morceaux de celle des civilisés ». Derrière l'incompréhension dont il fait preuve, il y a du vrai dans ce propos : Corbière emprunte, en effet, on le verra, à quantité de langues, de parlers, de technoclectes. Cela nous mène au but de notre communication : montrer en quoi l'originalité et l'intérêt des *Amours jaunes* vient justement en grande partie de l'usage que son auteur fait de l'intertextualité. Un petit rappel biographique nous semble nécessaire auparavant.

Edouard-Joachim Corbière naît en 1845 dans un milieu bourgeois de notables morlaisiens. Son père, Edouard, avait créé une compagnie de transatlantiques au Havre, avant de s'installer dans sa succursale finistérienne. Il avait été dans sa jeunesse un marin expérimenté, peut-être même avait-il pratiqué la traite des Noirs. Voltairien, anticlérical, opposant résolu à la Restauration, il avait fini par se ranger. Il fut l'un des créateurs du roman maritime en France, et vouait un mépris profond aux Bretons bretonnants, dont la langue était pour lui synonyme d'arriération mentale et d'aliénation religieuse. Son fils, Edouard-Joachim, qui portait, outre le prénom de son père, celui de son grand-père maternel, aurait pu grandir dans l'ignorance de la civilisation rurale et maritime qui l'entourait, la bourgeoisie des villes vivant, la plupart du temps, à l'époque, dans un isolat linguistique et social qui la protégeait du menu peuple des campagnes et des côtes. Tout destinait en effet ce très bon élève à une carrière de notable identique à celle de son père. Hélas pour lui mais heureusement pour la littérature, le jeune Corbière tomba malade à quatorze ans, et fut envoyé en cure à Roscoff, au bord de la mer, où il fréquenta les marins, les bretonnants, tout en se forgeant une solide réputation d'excentrique : il aimait, en effet, provoquer bourgeois et catholiques, ce qui ne passait pas inaperçu dans ce coin de Bretagne très dévot qu'était alors le Léon. Pas rancuniers, les locaux affublaient Corbière du surnom de l'*Ankou*, allégorie de la Faucheuse, en breton. A Roscoff, Corbière lisait énormément, découvrait les légendes bretonnes, sur le terrain comme dans les recueils folkloriques ou les ouvrages de son père. Il devait emprunter son prénom de plume, Tristan, à celui de la légende : « *Je l'ai pris à mon frère* », disait-il. Il voyagea en Italie en compagnie du peintre Hamon, puis, invité par un couple rencontré à Roscoff, il gagna Paris en 1871, découvrit les productions du Parnasse, Baudelaire, Offenbach, les mélodrames à la mode ; fréquenta la bohème des rapins de Montmartre et les prostituées. *Les Amours jaunes*

parut donc en 1873, dans l'obscur maison des frères Glady, grâce à l'argent du père. Le recueil témoigne d'une conception de la littérature et de l'art, mais aussi des valeurs morales, opposées à celle qu'on lui avait inculquée à l'école et dans son milieu social.

Corbière, en effet, écrit contre. Contre presque tout. Le titre, plaçant l'amour sous la couleur du cocuage, tourne déjà en dérision les *Amours* de Ronsard et de la Pléiade. Deux parodies de La Fontaine encadrent les cent-un poèmes du recueil : au « Poète et la Cigale » répond « La Cigale et le poète ». Dans l'un, le poète réclame à une nommée Marcelle le privilège de rimer son nom. Dans l'autre, la Muse considère avec scepticisme le résultat final et exhorte l'auteur à « chanter, maintenant ». Le sarcasme est d'autant plus cinglant que le prénom en question est l'un des plus répandus parmi les prostituées de luxe, à l'époque. Divisé en sept sections, le recueil décline quatre thématiques principales :

1) Celle de l'« amour jaune », vénal, frustré, considéré sous l'angle exclusif de la misogynie, de la prostitution, du conflit.

2) Celle de la destruction des modèles culturels et civilisationnels : normes scolaires, sociales (culinaires, vestimentaires, sexuelles...) ; religion, du moins dans son cadre officiel, patrie, « bons auteurs » latins et classiques, langue académique, prosodie traditionnelle ; modèles littéraires romantiques et parnassiens... Rien n'échappe à ce jeu de massacre, même des auteurs peu suspects de conformisme, comme Shakespeare ou Baudelaire. *Les Amours jaunes* est considéré, à juste titre, comme un hypertexte des *Fleurs du mal* : les deux recueils comprennent sept sections, dont une éponyme ; dans chacun l'une est consacrée à Paris, et la dernière à la mort. Corbière réécrit trois textes des *Fleurs du mal* : « La Pipe », « Duellum », « A une passante » trouvent leur écho dans « La Pipe au poète », « Duel aux camélias » et « Bonne fortune et fortune ». « La Bête féroce » est citée deux fois en épigraphe, Corbière emprunte à son modèle les rimes de « L'Albatros » et le tourne en dérision dans « Un jeune qui s'en va ».

3) Celle de la réflexion poétologique. Beaucoup de textes des *Amours jaunes* sont des *Arts poétiques* à l'envers : exprimant le rejet des formes et des thèmes conventionnels, ils en revendiquent dès lors l'esthétique opposée, même si c'est paradoxalement sous une forme empruntée à celle que l'on critique : « L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art ». Ce vers, parfaitement scandé et césuré, dont l'anadiplose double fièrement le chiasme, exprime le contraire de ce qu'il dit : l'art existe ici, au moins au sens de technique du vers... Le plus souvent, Corbière bouscule la césure, déplace les accents, multiplie les phénomènes de discordance, mettant cette fois en pratique le message exprimé par ce vers célèbre, qu'on a eu tort de prendre au pied de la lettre.

4) Celle de l'adhésion à de nouvelles valeurs littéraires et sociales. La question de l'identité obsède Corbière. La destruction des valeurs acquises dans l'enfance ou à l'école l'amène parfois à écrire des poèmes où se lit une incertitude et un désarroi existentiels profonds : « Paria » est, à juste titre, le plus célèbre de ces textes « déterritorialisés », dont l'énonciateur est une sorte de Juif-Errant sans toit ni patrie. Mais, ayant fait table rase de son milieu initial, Corbière adhère à d'autres strates sociales et à leurs modes d'expression : la section « Gens de mer » témoigne d'une admiration presque chauvine pour les « marins à rudes nœuds » qui hantent les romans paternels. Les poèmes de cette partie décrivent les marins dans tous leurs états : en mer, à quai, au bordel, essayant un grain ou rythmant de leurs chants le travail du départ. Corbière parsème cette partie de technoclectes et d'expressions maritimes. Il les signale par l'italique, et les emprunte plus aux romans de son père qu'à la langue des marins roscovites, qui parlaient alors breton. Mais Corbière est aussi un grand poète parisien. Plus que Baudelaire, son modèle taquiné, il utilise la langue verte avec délectation :

J'aime les voir, chauves, déteintes, / Vierges de seize à soixante ans,
Rossignoler pas mal d'absinthes, / Perruches de tout leur printemps ; //
Et puis payer le mannezingue, / Au Polyte qui sert d'Arthur,

Bon jeune homme né *brandezingue*, / *Dos-bleu* sous la blouse d'azur¹.

Ce quatrain extraordinaire serait incompréhensible sans traduction. Il signifie donc : « Et puis payer le marchand de vin, / Au voyou qui sert d'amant de cœur // Bon jeune homme né dérangé / Souteneur sous la blouse d'azur. » On se demande s'il n'y a pas, ici, travail sur la fonction poétique du langage, les sonorités et la puissance évocatrices des « mots du ruisseau » l'emportant sur la création du sens, et l'italique soulignant toujours l'emprunt.

Corbière, enfin, a découvert un menu peuple breton dont la langue et les mythes lui seraient demeurés largement inconnus, s'il avait poursuivi ses études. Il se fait l'écho, dans la section *Armor* et à d'autres endroits, de légendes, de coutumes, mais aussi d'anecdotes tragiques tirées de l'actualité, comme dans la « Pastorale de Conlie » où il évoque le destin de la pitoyable « armée bretonne » levée par Gambetta, et qu'on laissa croupir dans la faim et le froid avant d'envoyer ses survivants au massacre. Il parsème aussi ces poèmes d'emprunts lexicaux ou de calques syntaxiques tirés de la langue bretonne, on y reviendra.

Tristan Corbière fait donc de l'intertextualité un usage constant. Les cent-un poèmes de son recueil véhiculent chacun au moins une référence, une citation, un montage ou bien des vocables empruntés au latin, à l'anglais, à l'hébreu, à l'espagnol, à l'italien, au breton, à l'argot de la bohème, et aussi à de nombreux technoclectes : héraldique, cynégétique, vocabulaire marin, militaire, religieux, zoologique... Ph. Hamon estime que « *l'effet d'ironie passe obligatoirement par un effet d'intertextualité* »² : l'ironie étant, dans notre recueil, omniprésente, le recours à cette pratique serait donc quasi-constant. On a relevé avant nous l'importance de ce phénomène, mais on n'a pas pour l'instant consacré de travail synthétique de grande ampleur à cet aspect fondamental des *Amours jaunes*, alors que des thèses ont été consacrées à l'intertexte chez Jules Verne ou La Fontaine. Il y a pourtant là du grain à moudre. Corbière pratique, en effet, tous les modes opératoires transtextuels, tels que Gérard Genette, Laurent Jenny et d'autres chercheurs les ont classifiés, et peut-être même d'autres, qui lui sont propres.

Précisons aussi que Corbière traite les emprunts qu'il consent aux langues et technoclectes divers comme les emprunts aux textes littéraires. Il signale ainsi, dans « A l'éternel Madame », par l'italique les mots de rime tirés des « Djinns » de Hugo :

Sois femelle de l'homme, et sers de Muse, ô femme,
Quand le poète brome en *Ame*, en *Lame*, en *Flamme* ! (p. 56)

La citation est partielle et tronquée : « brome », sans italiques, figure pourtant dans le poème-source, contrairement à « lame », que le poète souligne. Dans « La rapsode foraine », il utilise le même procédé pour signaler l'emprunt à la langue bretonne et au latin, ces énigmatiques « *Ankokrignets* et *Kakous* » (soit : « rongés par la mort » et « lépreux ») côtoyant un « *Miserere* » (p. 183) plus familier aux oreilles non celtisantes. Corbière traduit « *Miz du* » en « *Mois noir* » dans « La pastorale de Conlie » (p. 189), tenant à marquer l'emprunt. Borges considérait la littérature universelle comme un texte unique écrit par un auteur virtuel. On pourrait, dans le même ordre d'idées, estimer que la langue est un texte virtuel, susceptible de se plier aux lois qui régissent l'intertextualité. Quoiqu'il en soit, le rejet et l'adhésion identitaires que Corbière manifeste avec force dans son recueil se manifeste autant dans le recours à l'intertexte que par le message purement imputable à l'énonciateur.

¹ « Idylle coupée », *Les Amours jaunes*, Livre de Poche, édition de Christian Angelet (2003), p. 143. Nous renverrons toujours à cette édition, en indiquant le numéro de la page après la citation.

² HAMON, P. (1996), *L'Ironie littéraire – Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, p. 39.

C'est d'abord sensible au plan macro-structurel. Selon Ph. Hamon, les « *signaux* » de l'ironie se distribuent au premier chef aux endroits les plus « *voyants* » du texte, notamment sur le périphrase, mais aussi dans la typographie³. Les cibles de Corbière se rencontrent en effet fréquemment à ce niveau. « Le fils de Lamartine et de Graziella » (p. 156) s'ouvre sur une longue mention du roman de l'auteur que le poème va conspuer en des termes particulièrement sarcastiques. La référence perfide au prix du volume indique le peu de valeur littéraire de l'ouvrage. Corbière introduit « La fin » (p. 236) par une longue citation d'« Oceano nox », dont il va s'évertuer à montrer le caractère littéraire et artificiel. Le périphrase d'« I sonnet » (p. 62) met en pratique une stylistique parodique de cette forme fixe :

I Sonnet
AVEC LA MANIERE DE S'EN SERVIR
Réglons notre papier et formons bien nos lettres

Trois modes typographiques différents soulignent l'incongruité du message : comment se « servir » d'un sonnet, sinon en le lisant ? L'indication en italiques nous situe dans le domaine scolaire : on dirait qu'un maître nous exhorte à observer les conditions nécessaires à l'écriture du sonnet. On comprend vite que le sens importe peu : on se sert du sonnet en l'écrivant. L'acte est purement performatif, il n'engage pas la recherche du sens, mais Corbière critique bien sûr ici la poésie considérée comme une mécanique mathématique. Le vide sémantique de la leçon remplit la parodie, au sens où l'entend Genette, puisqu'on conserve ici un langage dont on modifie le contenu.

Le périphrase d'« Epitaphe » (p. 49) est un discours logorrhéique que Corbière a écrit, mais qui pastiche à s'y méprendre les commentaires de Hegel par Véra. La réécriture dénonce ici la vanité d'un discours pseudo-philosophique hermétique et vain, qui n'a de but que sa propre contemplation, comme le « Sonnet » mécanique n'a de but que dans le respect de sa norme structurelle.

Les signaux périphrastiques de l'ironie ne sont pas toujours aussi étendus. Mais la longueur de l'emprunt peut être inversement proportionnelle à son caractère spectaculaire. « What ? », attribué à Shakespeare, est l'épigraphe minimaliste de « Ça » (p. 41). L'effet parodique vient du fait que le mot ne peut, évidemment, pas plus être attribué à Shakespeare qu'à n'importe quel autre anglophone. Une référence intertextuelle peut-elle d'ailleurs se réduire à un mot ? La traduction fonctionne comme un hypertexte parodique. Le comique vient aussi du fait que le nom de l'auteur est plus long que la citation qui lui est attribuée.

L'épigraphe de « Bonne fortune et fortune » est : « *Odor della feminita* » (p. 75). Cela convoque un cliché que le thème du poème, la chasse amoureuse, rend misogyne en réduisant par synecdoque la femme à son odeur. Celle de « La pastorale de Conlie » : « Moral jeunes troupes excellent (OFF.) » (p. 189) est apocryphe, mais vraisemblable : un quelconque officier a pu lancer cette formule à ses supérieurs, alors que les troupes en question mouraient de froid et de dysenterie. Les indications de lieu véhiculent également une charge critique : le blasphématoire « Pudentiane » (p. 66) est supposé avoir été écrit le 15 août, fête de la Vierge ; à « 40 ans », âge où l'on peut devenir servante d'un prêtre. « Veneris dies » dans « Duel aux camélias » (p. 88) rappelle certes le jour de Vénus, mais aussi les maladies vénériennes, vu le contexte. La « Rue des Martyrs », dans « Bonne fortune et fortune », est celle du poète que la femme dédaigne.

Les Amours jaunes illustre donc généreusement l'hypothèse que Ph. Hamon avance dans *L'Ironie littéraire* : le périphrase tristanien est un réservoir inépuisable d'allusions, de références ou de mention destinées à alimenter la dérision. La typographie s'y emploie aussi

³ *Op. cit.*, p. 80.

quand elle est aberrante. « Bambine » montre éloquemment ce que Ph. Hamon appelle une « *gesticulation typographique* »⁴ :

Tu dors sous les panais, capitaine Bambine
Du remorqueur havrais l'Aimable-Proserpine,
Qui, vingt-huit ans, fis voir au Parisien béant,
Pour vingt sous : *L'OCEAN ! L'OCEAN !! L'OCEAN !!!* (p. 220)

La triplification du mot « océan », en majuscules, en italiques ainsi que la multiplication de l'exclamatif parodient bien l'admiration extasiée des touristes que le mal de mer ne va pas tarder à calmer...

Le pastiche peut être considéré comme une opération macro-structurale quand il se développe sur un poème entier. C'est le cas pour les trois réécritures des *Fleurs du mal*. « Bonne fortune et fortune » ainsi que « La pipe au poète » (p. 84) sont clairement des parodies. Le premier transpose la scène baudelairienne du coup de foudre et de la non-rencontre amoureuse en tentative de drague qui sombre dans le fiasco : le maladroit séducteur se voit offrir l'aumône. « La pipe au poète » éloigne la scène familiale et optimiste où Baudelaire se voit consoler par une pipe dont la fumée se mêle à celle de la cheminée. Chez Corbière, « la pipe au poète » est une matrone qui anesthésie un auteur que son imagination torture. Comme c'est la pipe qui s'exprime, c'est elle qui devient poète, l'autre étant hors-service... « Duel aux camélias » (p. 88) est plus ambigu. La tonalité y est curieusement beaucoup plus grave. Le duel amoureux des « Fleurs du mal » est ici rhétorisé à outrance. Ce ne sont plus des duellistes, mais, par métonymie, leurs « fers » qui se battent. La réverbération due à l'éclat du soleil sur le métal des épées provoque une illusion d'optique dont les chiasmes et le néologisme « soleiller », dans les deux premiers vers, rendent l'étrangeté. Les métaphores *in absentia* abondent : que désignent cette « autre fleur rose », ces « camélias » blanc et jaune ? Les « merles en noir » sont sans doute les témoins, mais l'infinitif complément ajoute une bizarrerie : ils devraient regarder les duellistes. La syllepse sur « boutonnière », l'ellipse de la présence féminine, objet du duel, et qui n'apparaît que dans le possessif de majesté (v. 10), tout concourt à brouiller la perception, à déréaliser ce qui, chez Baudelaire, est évident. « Duel aux camélias » semble relever de la forgerie ou imitation sérieuse, selon Genette, plus que de la parodie.

Au plan intratextuel, Corbière fait évidemment un usage important des opérations intertextuelles les plus diverses. Des mentions clairement signalées par les italiques surgissent : « *Le moi humain est haïssable* », s'exclame le locuteur désenchanté de « Paria », détournant par là la citation pascalienne de son sens : là où Pascal stigmatisait la vanité, le « paria » montre qu'il aspire au néant. « *Lasciate speranza, mes cigares dedans !* » s'exclame l'énonciateur de « *Veder Napoli poi mori* » : Dante est pris à témoin : les douaniers spolient le touriste. Plus que parodie, il y a ici travestissement burlesque, la visite de l'Italie, notamment de l'Etna, permettant le rapprochement avec l'Enfer de la « Divine Comédie ». « Et nous irons dans la prairie / Pêcher à la ligne tous deux, / Ou bien *mourir pour la patrie !...* » propose à sa Muse le poète mourant d'« Un jeune qui s'en va » (p. 78), dont le propos moque le patriotique *Chant des Girondins* de Rouget de Lisle.

On a, plus souvent, affaire à des variations comme le « collage », où les différents éléments du texte emprunté se retrouvent dans un ordre qui n'est pas le sien à l'origine. Musset est le bouc émissaire favori de Corbière et sa « Ballade à la lune » subit tous les outrages. « Le Phare », allégorie priapique, l'annexe ainsi :

⁴ *Op. cit.*, p. 84-87.

Sait-il son Musset : A la brune
Il est jauni
Et pose juste pour la lune
Comme un grand I. (p. 235)

« Pudentiane » réunit dans le plus grand désordre les bribes des *Commandements* de l'église, placés de telle façon qu'ils semblent plutôt exciter la concupiscence de la dévote que calmer ses ardeurs. Dans « Le poète contumace », Corbière écrit « *Ma sœur Anne, à la tour, voyez-vous pas venir ?* » (p. 98), modifiant pour les besoins du mètre, de la rime et de la dérision la construction célèbre refrain de *Barbe-Bleue*.

Le collage entraîne très fréquemment souvent l'emploi de citations tronquées ou déformées, qui nourrissent l'aspect satirique des opérations intertextuelles. Hugo évoquait dans « Oceano nox » un « *mendiant qui chante à l'angle d'un vieux pont* ». Il devient dans « La fin » un « *aveugle* », ce qui permettra à Corbière de traiter les vers d'Hugo de « *chants d'aveugle* ». Deux épigraphes virgiliennes sont tronquées de manière cavalière dans « A un Juvénal de lait » et « Un riche en Bretagne » : l'auteur manifeste ainsi son rejet des modèles scolaires obligés. Dans « Un jeune qui s'en va », il ridiculise Millevoye, qui écrivait : « *Un jeune malade, à pas lents, parcourait...* » Corbière supprime la virgule et le pluriel : « A moi, *Myosotis ! Feuille morte / De Jeune malade à pas lent !* » (p. 79). Le complément de manière devient épithète de nature, et fait du martyr un lourdaud... Un traitement identique affecte des fragments de *Graziella*, jusqu'à créer le verbe « *grazieller* » (p. 156) qui signifie « aguicher le touriste en lui racontant l'histoire de Graziella ». L'espagnol et l'italien, dont Corbière a une connaissance approximative (il faudrait ainsi écrire « *odor di femmina !* »), participe également de la dérision des poncifs romantiques : la langue-source fait elle aussi l'objet d'un traitement intertextuel qui la rabaisse.

Les Amours jaunes grouillent de références : plus de cent-cinquante, selon Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, qui ont édité la version savante de référence des *Amours jaunes*⁵. La plupart fonctionne également sur le mode de la dénégation. L'allégorie phallique du « Phare » réunit Phoebus, Eole et Priape. La « Béatrix du Dante » (« Gente dame »), Ines de la Sierra (« Le poète contumace »), la marquise d'Amaëgui (« Après la pluie »), Corinne, Mignon surgissent, avec bien d'autres, dans un contexte caricatural et véral. Hugo, Lamartine et Musset sont conspués nominativement bien des fois, ainsi que Byron, Manet, Courbet, Abélard et une foule de contemporains aujourd'hui oubliés, poètes, peintres ou librettistes, parfois grâce à des périphrases lexicalisées : « *-Hugo : l'Homme apocalyptique, / L'Homme-Ceci-tûra cela, / Meurt, gardenational épique ...* » (« Un jeune qui s'en va », p. 81) ou à un travail sur la dérivation : « *Rembranesque* » et « *Raphaëlique* » (« Idylle coupée », p. 145), « *Paul et Virginie, virginaux* » (« Le poète contumace », p. 96). Un des procédés les plus originaux de Corbière consiste, quand il dénigre une célébrité, à lui ôter la majuscule de son nom, en vertu d'une sorte d'antonomase du patronyme substantivé : Ménélas, le Cid, Courbet et le pauvre Musset, encore, se voient ainsi rabaisés. Dans « Le convoi du pauvre » (p. 148), une syllepse affecte le pauvre Courbet, car le substantif homographe signifie... serpe.

La copie, ou le plagiat, permet aussi à Corbière d'exprimer sa conception de ce que ne doit pas être l'art. Les rimes des « Djinnns », qu'on a vu apparaître dans « A l'éternel madame », réapparaissent, non signalées par l'italique, dans « Le poète contumace » (p. 94). Ce qui a été cité une fois fait donc ensuite partie intégrante du texte emprunteur, et sollicite la vigilance du lecteur. Ce phénomène relève aussi de l'hypertextualité. « Ballade à la lune », « L'Andalouse » et « L'Albatros » voient apparaître leurs rimes dans « Décourageux »,

⁵ *Les Amours jaunes* (1992), Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse - Le Mirail.

« Portes et fenêtres » et « Matelots ». « *Ce fond jamais ne manque* » reprend, dans « Elizir d'Amor » (p. 110), et sans indice de captation, le célèbre vers « C'est le fonds qui manque le moins », de La Fontaine. Mais il s'agit chez Corbière, d'un « *bout de rosaire* » destiné à amadouer une belle qui reste obstinément invisible, derrière ses fenêtres. La forme strophique du « Bel aubépin », de Ronsard, structure « Après la pluie » (p. 67), dont le sujet jure en tout point avec celui du modèle : l'énonciateur y sollicite des prostituées qui, après une averse, regagnent leur trottoir. La prosodie des *Amours jaunes*, d'ailleurs, emprunte les règles classiques. Corbière respecte le syllabisme et le système strophique, ce qui est une manière d'intertexte métrique : la tradition s'y lit. Mais l'abondance des libertés rythmiques et des sonnets libertins, dans *Les Amours jaunes*, parodie ce respect apparent.

Les Amours jaunes, on l'a dit, n'est pas qu'un chamboule-tout où Corbière règle ses comptes avec les modèles que sa culture d'origine lui a imposés. La quête identitaire s'y manifeste aussi de manière empathique envers les trois groupes sociaux que nous avons mentionnés ci-dessus : bretons du peuple, marins et marginaux parisiens. Elle emprunte aussi les voies de l'intertextualité, et des modes opératoires déjà entrevus plus haut. La « langue » des groupes en question apparaît souvent soulignées par l'italique, qu'elle soit traduite ou non. Les technoclectes maritimes empruntent souvent aux romans d'Edouard Corbière, comme ce « *corsairien* », non attesté, visible dans « Aurora » (p. 212). Certaines mentions en italiques semblent créées par l'auteur. C'est le cas des extraits de chansons d'« Aurora », qu'on dirait authentiques. Corbière s'inspire ici de l'esprit des chansons de marins et brode sur leur thème, leur rythme : l'abondance des tétramètres dénote la régularité rythmique du chant de marin au travail. Les états antérieurs des poèmes des *Amours jaunes* montrent que l'auteur travaille sa poésie dans le sens de l'oralité : il ajoute une quantité considérable de marqueurs énonciatifs, notamment les points d'exclamation, les tirets et les points de suspension dont il fait un usage hyperbolique. Ils signalent, dans *Aurora* que les marins doivent reprendre leur souffle avant d'entonner leur refrain :

-Hisse hoé ! ... C'est pas tant le gendarm' qué jé r'grette !
-Hisse hoà !... C'est pas ça ! Naviguons, ma brunette ! (p. 212)

Ils dénotent l'hébéture dans « La pipe au poète ». Mais, le plus souvent, les points de suspension semblent montrer le poète dans une posture de conteur qui suspend son message, pour une visée différente : invitation au recueillement, à l'attente angoissée dans « Paysage mauvais », ironie édifiante dans « Pudentiane (p. 67).

Dans « La rapsode foraine », il laisse la parole aux pèlerins qui vont entonner, sur vingt-quatre quatrains, le « Cantique spirituel » que certains commentateurs ont cru authentique. Mais ce texte visionnaire est une pure création de Corbière. Il ne traduit absolument pas les paroles du cantique à Sainte-Anne, plus naïves et plus prosaïques. Il y a là intertexte fictif, qui vise à magnifier la dévotion populaire en lui attribuant des paroles fortes.

On notera que Corbière sature beaucoup moins le périphrase dans les poèmes où il exprime une volonté d'adhésion identitaire. Il rassemble par contre les éléments empruntés dans le corps même du poème, et les signale, en général, par l'italique ou la majuscule. L'innutrition intratextuelle souligne, en somme, l'empathie envers des groupes sociaux et leurs moyens d'expression. Le rejet, des modèles littéraires, linguistiques ou sociaux par contre, disperse les éléments conspués aux confins du poème.

L'intertextualité sollicite aussi la phonétique. Corbière pratique dans « Le Naufrageur » (p. 229), une synérèse sur « goéland », transcription du breton *gwelan*. Il lui arrive aussi de reprendre littéralement le français parlé dans le Finistère, parfois incompréhensible à quiconque méconnaît la syntaxe bretonne. Certains propos des poèmes bretons et marins ont été jugés gauches. De fait, certaines phrases « sonnent » irrésistiblement breton à l'oreille de

quiconque habite en Basse-Bretagne : « *celui-là ne comprenait pas* » (« La pastorale de Conlie, p. 190), « *Comme ça moi je suis* », « *C'est plus propre aussi* », « *Pieds, mains, et tête et tout* » (« Le novice en partance et sentimental », p. 214) Il faudrait prononcer ces mots en accentuant fortement l'avant-dernière syllabe. « *Corbière parle breton en français* », comme l'écrit Serge Meitinger⁶. Comment bien saisir « Paysage mauvais » (p. 169) si l'on ignore que « champignon » se dit, en breton, *skabell-touseg*, soit : « escabeau de crapaud » ? L'absence d'italique apparente cet emprunt à un plagiat, mais un plagiat respectueux du modèle, qui acquiert dans le poème une dimension étrange qu'il n'a pas en breton. L'intertexte se fait palimpseste : le français recouvre la langue source, qui reste impénétrable à qui n'en connaît pas la syntaxe et le lexique. La phonétique concerne aussi la musique. « *Cris d'aveugle* » (p. 186) met en scène un personnage torturé on ne sait pourquoi ni par qui, figure christique qui expie on ne sait quels fautes, crucifié sur un coin de lande. L'indication péritextuelle invite à chanter le poème « sur l'air bas-breton d'*Ann hini goz* ». Or, l'air de cette chanson populaire en Bretagne est celui d'une rengaine assez niaise. De plus, elle connaît une version paillarde plus répandue que le texte initialement sérieux. Les tourments du supplicé sont d'autant plus cruels que cette chanson semble le tourner en dérision.

L'intertexte linguistique et phonétique rejoint l'intertexte légendaire : « Paysage mauvais » colporte des bribes de contes. Les trois premières strophes posent une série de constats inquiétants :

Sables de vieux os – Le flot râle
Des glas : crevant bruit sur bruit...
Palud pâle, où la lune avale
De gros vers, pour passer la nuit.

Dans le troisième vers, bilabiales sourdes et latérales sonores individualisent chacun des groupes rythmiques, que la distribution identique des voyelles contribue à solidariser. Le jeu des phonèmes est à la fois conflictuel et complémentaire, tout comme les éléments d'un paysage apparemment assoupi où flotte une atmosphère de menace, de rapports de force illusoire entre entités aériennes et terrestres. Le climat fantastique vient de cette nature nocturne et maléfique, vouée à de mystérieux travaux de manducation. Chaque segment introduit un élément emprunté aux légendes bretonnes : « *le flot râle des glas* » rappelle la ville d'Ys engloutie, la « *lavandière blanche* » (p. 170) est un personnage maléfique que des folkloristes comme Emile Souvestre et Anatole Le Braz ont évoquée. Mais fractionner ce matériau sous forme de bribes, de collages, le rend encore plus inquiétant, car il n'autorise pas l'appréhension globale d'un déroulement narratif cohérent que l'on pourrait circonscrire de manière rationnelle, ce qui serait une manière de tenir le fantastique à distance.

« Le naufrageur » offre un exemple d'adhésion identitaire qui est une apothéose. L'auteur y reprend le *topos* du piller d'épaves, illustré par Michelet, mais aussi par Edouard Corbière. Ce dernier avait proposé la description en prose d'un naufrage provoqués par des habitants du rivage, dans le but de voler la cargaison livrée aux flots. Corbière l'ancien stigmatisait avec force ces mœurs barbares, dues selon lui à l'ignorance dans lesquelles le clergé et la langue bretonne maintenaient les populations arriérées. Or, son fils reprend l'anecdote en magnifiant ses auteurs. Il y a ici forgerie, à partir d'un texte satirique : cas de figure original, auquel n'a peut-être pas songé Genette, puisqu'en général, on observe plutôt le phénomène inverse : la parodie des textes sérieux.

Si ce n'est pas vrai – que je crève !
.....

⁶ MEITINGER S., *Tristan Corbière dans le texte : une lecture des Amours jaunes*, thèse de 3^e cycle, Rennes 2, 1978, p. 162.

J'ai vu dans mes yeux, dans mon rêve,
La NOTRE-DAME DES BRISANS
Qui jetait à ses pauvres gens
Un gros navire sur leur grève...
Sur la grève des Kerlouans
Aussi goéland que les goélands.

Le sort est dans l'eau : le cormoran nage,
Le vent bat en côte, et c'est le *Mois Noir*...
Oh ! moi je sens bien de loin le naufrage !
Moi, j'entends là-haut chasser le nuage !
Moi, je vois profond dans la nuit, sans voir !

Moi, je siffle quand la mer gronde,
Oiseau de malheur à poil roux !...
J'ai promis aux douaniers de ronde
Leur part, pour rester dans leurs trous...
Que je sois seul ! – oiseau d'épave
Sur les brisans que la mer lave...

.....
Oiseau de malheur à poil roux !

Et qu'il vente la peau du diable !
Je sens ça déjà sous ma peau.
La mer moutonne !... Ho, mon troupeau !
-C'est moi le berger, sur le sable...

L'enfer fait l'amour. – Je ris comme un mort –
Sautez sous le *Hû* !... Le *Hû* des rafales,
Sur les *noirs taureaux sourds, blanches cavales* !
Votre écume à moi, *cavales d'Armor* !
Et vos crins au vent !... - Je ris comme un mort –

Mon père était un vieux *saltin*,
Ma mère une vieille *morgate*...
Une nuit, sonna le tocsin :
-Vite à la côte : une frégate ! –
...Et dans la nuit, jusqu'au matin,
Ils ont tout rincé la frégate...
-Mais il dort mort le vieux *saltin*
Et morte la vieille *morgate*...
Là-haut, dans le paradis saint,
Ils n'ont plus besoin de frégate.

Banc de Kerlouan - Novembre

La formule gnomique initiale nous propulse d'emblée dans un contexte énonciatif, celui de la prise de parole par un marin qui va conter une histoire à ses collègues : cette formule d'attaque ne se rencontre en effet, que dans les contes de traversée, et en conviendrait pas aux enfants ou au public pieux des veillées. La localisation n'est pas gratuite. Le village de Kerlouan appartenait au « pays Pagan », c'est à dire « païen », un de ceux qui ont résisté le plus longtemps à la christianisation. Corbière imprime à son poème un souffle épique sensible dans la scansion métronomique du décasyllabe ici (v. 9-12, 24-25, 27-28) souvent césuré à l'hémistiche : ce rythme impose la vision comme une force qui va. A ce même effet de sens concourent les répétitions de vers entiers (v. 13, 19), d'hémistiches (v. 24, 28), de syntagmes nominaux (v. 29-30, 35-36), du nom « *cavales* » (v. 26-27) ; ainsi que

l'homéotéleute (v. 35), l'anaphore (v. 2), la rime fratrisée (v. 5-6), l'anadiplose (v. 25), le polyptote (v. 29-30), les homophonies de nasales et vélaires (v. 5-8). Tous ces procédés confèrent à l'évocation une musicalité obsédante.

Le passé composé, qui renvoie à des faits proches (v. 2,5), et le présent d'énonciation nous plongent dans l'action sans recul, comme l'apostrophe (v. 22) et l'impératif (v. 25), qui s'adressent aux victimes comme si elles disputaient une partie de plaisir sur un manège de fête foraine (v. 25-27). L'intertextualité sainte. Les « *noirs taureaux sourds, blanches cavales !* » renvoient à la légende de la ville d'Ys, engloutie par la mer. Les emprunts linguistiques abondent : on retrouve ici le « *Mois Noir* », l'adjectif désignant non seulement la couleur du temps, mais aussi la misère qui pousse les habitants à de telles actions. Le « Hû » est un cri. « *Saltin* » et « *morgate* » désignent respectivement un pirate originaire du port marocain de Salé, dans le parler brestois, et une seiche : Corbière transcrit le breton « *mor-gazh* », ou « chat de mer ». « Et qu'il vente la peau du diable ! » évoque la mer sous les creux de la tempête : l'expression est courante dans le parler des marins anglais : elle figure dans les romans de Conrad, et Corbière, vivant à Roscoff, pays des « Johnnies » ou marchands d'oignons, avait une certaine connaissance de cette langue.

Le naufrageur est ici un médium, en communication avec une « Notre-Dame des Brisans » dont le christianisme laisse à penser, puisqu'elle provoque un naufrage pour le bien de ses fidèles. Le goéland étant, par définition, l'oiseau pillard, le v. 6 n'est que faussement redondant : il se comprend au sens « aussi pillard que les goélands ». L'énonciateur est la proie d'une transe qui engage tout son être, ainsi que le montrent la redondance du pronom personnels de la première personne, dont la forme pleine double trois fois la forme élidée (v. 10-13), et l'emploi étonnant des prépositions, v. 2 et 20 : en général, on voit *de* ses yeux, et on sent *sur* sa peau. La périphrase oxymorique « Oiseau de malheur à poil roux » semble signifier que l'énonciateur s'est métamorphosé en créature hybride et nuisible, qui souffre de l'être. L'usage quasi exclusif de l'asyndète et l'abondance des verbes sensoriels (v. 10-12) montrent l'absence totale d'intellectualisation : on est en pleine hypotypose. Le naufrageur est en symbiose avec les éléments qu'il déchaîne. Il fait des douaniers ses complices, alors que, dans le récit de son père, ces derniers sont le seul rempart d'une civilisation qui tente d'imprimer sa loi aux sauvages. La tradition avérée des pilleurs d'épaves est ici reprise avec une outrance incroyable, car ce sont des forces irrationnelles qui accompagnent le « naufrageur », dont la connaissance des phénomènes cosmiques est de l'ordre de la magie. Les formules-choc abondent et font mouche (v. 24) : le vacarme de l'ouragan rappelle les cris des damnés, et son agitation leurs accouplements : il y a double métaphore *in absentia*. La tension cérébrale est à son comble. Le poème arrive à une véritable transposition maritime de danse macabre (v. 24-27). La ponctuation, hystérique, participe d'une gestuelle dont est la *mimesis*. Les v. 22-23 colportent une ironie cruelle, le « troupeau » de ce « berger » rassemblant en fait ses victimes.

Ce texte narratif atteint par paliers son paroxysme (v. 29) avant de connaître l'accalmie d'un étonnant retour en arrière familial quasi-contemplatif (v. 29-38). Le passé simple nous projette dans un passé ancien, qu'actualise aussitôt l'irruption du discours (v. 32) que confirme le passé composé (v. 34). Du glas de « Paysage mauvais », qui signale les morts survenues, on passe au tocsin qui annonce celles à venir : la différence est plus funeste. La dernière strophe évoque une étonnante possibilité de rédemption pour des créatures qui ont une façon bien à elles de pratiquer la charité chrétienne. Le naufrageur est un délire hallucinatoire parfaitement cohérent qui n'a pas d'équivalent à l'époque où écrit Corbière, sinon chez Lautréamont. L'adhésion identitaire envers le menu peuple des pilleurs d'épaves et leur civilisation s'y manifeste avec éclat, et exploite notamment pour ce faire les ressources d'une intertextualité multiple : linguistique, littéraire, phonétique, palimpsestuelle aussi, car

sous ce tableau déchaîné se lit en filigrane la version du père, contre laquelle celle du fils s'inscrit en faux, qu'il modifie comme l'alchimiste fait de l'or avec du plomb.

Le lien qui associe Corbière et l'intertextualité est de l'ordre de l'addiction. Son analyse permet de comprendre comment fonctionne un des recueils les plus originaux de notre poésie, comment la névrose identitaire de l'auteur s'y manifeste contre et pour ; contre tout ce qui est officiel, académique, normatif ; pour ce qui est marginal, méprisé par l'intelligentsia, et qui est pour lui authentique. J'espère que des gens plus compétents que moi pourront travailler *Les Amours jaunes* en employant les ressources des disciplines qui, visiblement, le sollicitent : sémiotique, sémantique, pragmatique, stylistique bien sûr. Cela ne déplairait pas à Corbière, qui aimait tant... jargonner !